Carlos F. Heredero
Antonio Santamarina

Paidós Studio

El cine negro

Maduración y crisis de la escritura clásica



115

El cine negro

Paidós Studio

Últimos títulos publicados:

66. W. J. H. Sprott – *Grupos humanos*
67. P. Ariès – *El tiempo de la historia*
68. A. Jacquard – *Yo y los demás*
69. K. Young – *La opinión pública y la propaganda*
70. M. Poster – *Foucault, el marxismo y la historia*
71. S. Akhilananda – *Psicología hindú*
72. G. Vattimo – *Más allá del sujeto*
73. C. Geertz – *El antropólogo como autor*
74. R. Dantzer – *Las emociones*
75. P. Grimal – *La mitología griega*
76. J.-F. Lyotard – *La fenomenología*
77. G. Bachelard – *Fragmentos de una poética del fuego*
78. P. Veyne y otros – *Sobre el individuo*
79. S. Fuzeau-Braesch – *Introducción a la astrología*
80. F. Askevis-Leherpeux – *La superstición*
81. J.-P. Haton y M.-C. Haton – *La inteligencia artificial*
82. A. Moles – *El kitsch*
83. F. Jameson – *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*
84. A. dal Lago y P. A. Rovatti – *Elogio del pudor*
85. G. Vattimo – *Ética de la interpretación*
86. E. Fromm – *Del tener al ser*
87. L.-V. Thomas – *La muerte*
88. J.-P. Vernant – *Los orígenes del pensamiento griego*
89. E. Fromm – *Lo inconsciente social*
90. J. Brun – *Aristóteles y el Liceo*
91. J. Brun – *Platón y la Academia*
92. M. Gardner – *El ordenador como científico*
93. M. Gardner – *Crónicas marcianas*
94. E. Fromm – *Ética y política*
95. P. Grimal – *La vida en la Roma antigua*
96. E. Fromm – *El arte de escuchar*
97. E. Fromm – *La patología de la normalidad*
98. E. Fromm – *Espíritu y sociedad*
100. C. Losilla – *El cine de terror*
101. J. Bassa y R. Freixas – *El cine de ciencia ficción*
102. J. E. Monterde – *Veinte años de cine español (1973-1992)*
103. C. Geertz – *Observando el Islam*
104. C. Wissler – *Los indios de los Estados Unidos de América*
105. E. Gellner – *Posmodernismo, razón y religión*
106. G. Balandier – *El poder en escenas*
107. Q. Casas – *El western*
108. A. Einstein – *Sobre el humanismo*
109. E. Kenig – *Historia de los judíos españoles hasta 1492*
110. Á. Ortiz y M. J. Piqueras – *La pintura en el cine*
112. H.-G. Gadamer – *El inicio de la filosofía occidental*
115. C. F. Heredero y A. Santamarina – *El cine negro*

Carlos F. Heredero
Antonio Santamarina

El cine negro

Maduración y crisis de la escritura clásica



Edición y coordinación: Carlos Losilla

Fotografías: Armando S. Blume y librería "El espectador"

Cubierta de Mario Eskenazi

1.ª edición, 1996

ISBN: 84-493-0214-5
Depósito legal: B-1.530/1996

Impreso en Novagràfik, S. L.,
Puigcerdà, 127 - 08019 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

AGRADECIMIENTOS

A Carlos Losilla, por la confianza que depositó en nosotros para la escritura de este libro.

A José Antonio Hurtado, por el seguimiento constante y por la ayuda que nos brindó, a lo largo de todo el proceso, al ofrecernos y proporcionarnos numerosos materiales de consulta.

A Francisco Llinás, Miguel Marías, Jesús Parralejo, Àngel Quintana y Moisés Salazar, por su generosa contribución al facilitarnos una importante documentación, tanto escrita como audiovisual.

A José Yagüe, por su ayuda para la realización del diseño informático del esquema que acompaña al capítulo de la cartografía histórica.

Y a Palmira y Alicia, porque tuvieron la paciencia de aguantar el chaparrón.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

El abordaje del cine negro, tomando esta definición en su sentido más laxo, plantea algunos problemas específicos –inherentes a la propia enunciación– que se derivan del amplísimo y heterogéneo corpus de películas susceptible de ser contemplado –en primera instancia y de manera más o menos indiferenciada– bajo una etiqueta que, al mismo tiempo, resulta tan prestigiosa entre las élites culturales como habitual en el uso popular que se hace de ella. Decir «cine negro», según en qué ámbitos, equivale tanto a decir *Laura* y *El sueño eterno*, como *Hampa dorada* y *Brigada 21*, cuando no a pensar en *El padrino*, *Fuego en el cuerpo*, *Érase una vez en América* o *El silencio de los corderos*.

Es evidente, por lo tanto, que cualquier esfuerzo metodológico destinado a conceptualizar con rigor un territorio tan extenso y plural tropezará de inmediato con las múltiples barreras que levanta, frente a la homogeneidad y la cohesión propias de un género ortodoxo, la extrema dispersión referencial, diegética, estilística y dramática que salta a la vista en la primera mirada que se arroja sobre la producción afectada. Por algún sitio y con algún criterio se debe empezar, pues, a desbrozar el paisaje, acotar el territorio y trazar senderos transitables. De lo contrario, la amplitud y la diversidad heteróclita del corpus puede acabar por sumergir en el marasmo de los datos, o del enciclopedismo estéril, cualquier aproximación, por bien intencionada que ésta sea.

La primera opción tomada en este camino ha sido la de restringir el ámbito del libro a las fechas históricas que circunscriben, en Estados Unidos, el nacimiento y la desnaturalización del género –si es que acaso puede hablarse de tal, aunque más adelante avanzaremos por este debate– entre los albores de la Depresión y el inci-

piente despegue económico que, a mediados de los años cincuenta, sienta las bases para la irrupción de la llamada «década prodigiosa». O, si se quiere, entre dos momentos tan fundamentales y expresivos como son la ruptura del silencio en las imágenes por la transición del mudo al sonoro y la crisis del sistema de producción que hizo posible la edad de oro del Hollywood clásico.

Éste es el arco temporal que se abre con el ciclo fundacional del cine de gángsters (iniciado en 1930) y que se cierra, casi treinta años después, con las primeras evocaciones manieristas de esta misma corriente, con la mutación radical de los arquetipos respectivos del detective y del policía y con la desnaturalización del cine criminal que se va instalando, progresivamente, desde mediados de los años cincuenta en adelante. Solamente a título paradigmático y con carácter epilogal se recogen también, en la cartografía gráfica y en la filmografía esencial, los últimos brotes de la ficción negra que llegan hasta el extremo-límite de 1960.

La incisión practicada deja fuera del libro todo el cine de serie negra que no provenga de los estudios americanos. No se recogen aquí, por consiguiente, ni el *polar* francés ni el cine policíaco español de los años cincuenta ni el cine de misterio británico, por citar solamente algunos segmentos bien identificables dentro de estos contornos. Por otro lado, la delimitación histórica propuesta excluye también a todo el *thriller* americano que nace a partir de los años sesenta y que, en sus diferentes y prolíficas ramificaciones, llega hasta el presente contemporáneo de este volumen.

Se ha delimitado así un espacio histórico y una producción de género que engloba lo que, esencialmente, podría llamarse el período clásico del cine negro si se acepta –de forma preliminar y a falta de precisiones ulteriores– la muy discutible y problemática inclusión bajo sus perfiles del primitivo cine de gángsters. La acotación de este perímetro obedece, en primer lugar, a la necesidad de centrar el estudio sobre el bloque de películas más homogéneo y cohesionado posible y, en segundo término, a las ventajas consiguientes de analizar así, con mayor pertinencia metodológica, un fenómeno global al que confieren su identidad, precisamente, los tex-

tos fílmicos que aparecen dentro de estos márgenes y que, sin embargo, empieza a difuminarse cuando sus fronteras creativas se extienden más allá de aquellos.

Una vez dibujado el mapa del territorio, la exploración de sus secretos no pretende construir una historia ortodoxa o canónica del género (hay varias enciclopedias que ya se encargan de esta tarea), sino tan sólo proporcionar las claves imprescindibles para transitar por sus veredas con ciertas garantías de orientación. Con este objetivo, que elude por igual la tópica ordenación cronológica de carácter académico y la exhumación discursiva de las constantes habituales de este tipo de cine (sobre las que existe abundante cinefilia), se plantea una doble estrategia de abordaje que da lugar, en la estructura del libro, a dos partes de naturaleza diferente y con distintas pretensiones analíticas, a las que antecede un prólogo metodológico (el bloque I) encargado de perfilar, con más precisión, el terreno de estudio.

Tras éste, la primera parte de las citadas (los bloques II y III del sumario) trata de situar la ficción criminal que asalta las pantallas durante este período en términos esencialmente historiográficos. Lo que se propone aquí son algunos mecanismos de ordenación que afectan, sucesivamente, a la contextualización histórica del fenómeno, a las fuentes primitivas de la materia narrativa, a la producción de los estudios, al mestizaje genérico implícito en las películas y a las distintas corrientes y fases históricas que estructuran el desarrollo creativo y la evolución interna de la producción. Desde esta última perspectiva se ofrece una propuesta de lectura, simultáneamente diacrónica y sincrónica, que trata de orientar un recorrido clarificador por los frecuentemente cruzados, superpuestos y siempre heterogéneos caminos del género con la ayuda de la correspondiente cartografía adjunta.

El obligado esfuerzo de síntesis que requería una radiografía de este tipo hacía imposible, y además poco deseable, toda pretensión de exhaustividad numérica o casuística a la hora de examinar en el texto todas o la mayoría de las películas pertenecientes al género. En este terreno, más todavía que en ningún otro, la profusión de los

árboles podía cegar la visión global del bosque y, en consecuencia, se ha optado por recoger solamente aquellos filmes que, por una u otra razón (y existen casi tantas como títulos), pueden resultar expresivos de una tendencia, emblemáticos de una cierta evolución o representativos de una determinada fase. Aquellas obras, en definitiva, que son imprescindibles para comprender la esencia del género o que pueden ilustrar, con mayor didactismo, el sentido del discurso.

Con este mismo criterio en cuanto al examen de las películas, sólo que más acentuado aún, se ha planteado después la segunda parte del texto (bloques IV y V del sumario), con los que se abandona el campo historiográfico y se entra en una zona de reflexión estética. Más exactamente, en una lectura transversal de carácter ensayístico que ofrece a consideración *una manera* de comprender la génesis, los arquetipos, el discurso, las estructuras narrativas y el lenguaje visual de las ficciones que dan carácter y perfilan con su personalidad el cine que nos ocupa.

Esta segunda parte se encuentra dividida, a su vez, en dos parcelas distintas (el cine de gángsters y el cine negro) que se han individualizado para buscar una comprensión más exacta de ambos fenómenos y que obedecen, en realidad, a dos momentos históricos bien diferenciados. Una y otra formulación –ciertamente dispares– dan cuerpo a sendas fases perfectamente legibles como autónomas, por más que la segunda sea hija inequívoca de la primera y que, a su vez, sean las entrañas de ésta (el cine de gángsters) las que engendren el fruto maduro y progresivamente ennegrecido de la que, históricamente, viene a sucederla.

El desarrollo que conduce desde la eclosión de la primera hasta el agotamiento o transformación de la segunda es el proceso que sostiene, por debajo de ambos bloques, el discurso que viene a plantear la lectura anteriormente señalada. Es decir, el hilo que conduce –por el interior del género– hasta la maduración de la escritura clásica en todo su esplendor y que avanza hasta prefigurar, simultáneamente, la crisis definitiva de ésta dentro de sus propias coordenadas. Naturalmente que esta forma de entender o de «leer» el cine negro no es la única posible –ni mucho menos pretende serlo– pero sobre

este cañamazo de fondo transcurre, a modo de propuesta para el debate, el discurso que cohesiona entre sí estas dos fases delimitadas aquí por el análisis.

Conviene advertir, en cualquier caso, que el presente libro no pretende ofrecer la respuesta definitiva y clarificadora a tanta y tan espesa acumulación de interrogantes, a tanta promiscuidad teórica atrincherada en la encrucijada sobre la que se sitúan sus capítulos. Los verdaderos objetivos del trabajo son, en realidad, mucho más modestos y, a la vez, menos programáticos: trazar senderos orientativos, proponer dos o tres vías de aproximación, hacer legible la cartografía del período clásico, apuntar una determinada interpretación de sus imágenes, diseccionar algunos de los mecanismos expresivos que configuran los textos fílmicos y bucear en sus goznes articuladores en busca de una pretendida coherencia evolutiva como armazón para el chequeo.

Del acierto o de la rentabilidad del texto en relación con estos objetivos darán cuenta, a partir de aquí, las páginas que siguen.

I
PERFILES DE LA FICCIÓN CRIMINAL

¿Qué es el cine negro? («What is *film noir?*»), se repite incesantemente en cuantas aproximaciones anglosajonas se aborda el estudio de la ficción criminal, y en los términos de la pregunta están ya implícitas la paradoja y la contradicción que dan origen a una perplejidad tan generalizada. La paradoja nace del encuentro en el que confluyen, bajo la óptica de la reflexión teórica, las imágenes americanas y el acercamiento crítico francés que, históricamente, trató por primera vez de conceptualizar aquellas. La contradicción aparece cuando, desde el ámbito estadounidense, se reflexiona sobre la identidad común de una producción muy amplia cuya interpretación y análisis se muestran resistentes a una codificación global desde parámetros de género.

Por temprano que parezca, el párrafo precedente condensa ya una buena parte, si no la totalidad, de la problemática planteada por la tarea que se deriva de la resistencia anterior: la deseable descodificación analítica de una amplia corriente cinematográfica que no tarda en desvelarse, a poco que se aproxime la lupa, mucho más heterogénea, plural y cambiante de lo que puede parecer en una aproximación superficial. Películas americanas, perspectiva teórica europea, acusado polimorfismo, dispersión diegética, dificultades para establecer la pertinencia –o incluso el sentido– de los instrumentos analíticos, indefinición conceptual, clasificaciones equívocas, eclecticismo metodológico... son algunas de las barreras que dificultan, desde hace ya mucho tiempo (al menos, desde 1949), la comprensión del fenómeno.

Como si la niebla de ambigüedad y el espesor relativista que sacuden a estas películas hubieran contagiado la mirada de analistas y teóricos, así también el desbroce y la ordenación del territorio para explorar se han visto sumergidos, con más frecuencia de la de-

seable, en un pantano brumoso y poco transitable cuyas aguas oscuras no contribuyen, precisamente, a facilitar la navegación. Una tupida red de propuestas y ensayos cruzados, de miradas transversales y caminos que se bifurcan acaban por conducir el itinerario hacia esa recurrente perplejidad encerrada en la pregunta que abre este capítulo.

Intentar romper el círculo cerrado parece, por consiguiente, la premisa esencial del abordaje, pero –por muchos preámbulos que antecedan a la exploración– el interrogante siempre reaparece: ¿qué es el cine negro? Una pregunta a la que, en principio, cabría oponer otra: ¿el cine negro es un género?, y otra más: ¿acaso es un movimiento?, y otra más todavía: ¿el cine de gángsters es cine negro?..., y así sucesivamente, de forma que será necesario empezar por aclarar algunos conceptos básicos relativos a la definición de género propiamente dicha. Entremos en materia.

Se entiende en estas páginas que un género es un determinado marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, el *feed-back* del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa. Un «modelo para armar», en definitiva, sustentado sobre la conexión (mutuamente alimenticia) con el imaginario de su audiencia, generado por un modo de producción concreto al que, a su vez, también condiciona, y levantado –finalmente- sobre un andamiaje lingüístico en cuyo funcionamiento se pueden «leer» las huellas de los dos factores anteriores.

Vayamos por partes. Para que un grupo o serie de películas pueda llegar a conformar un género no sólo hace falta que dichos filmes compartan una serie de rasgos comunes, identificables como tales por el segmento de la audiencia hacia la que se dirigen, sino que es preciso –también– que la expresión narrativa de tales ficciones pueda hundir sus raíces en la conciencia colectiva hasta conseguir que el modelo funcione, al final, como «metáfora de la sociedad en la que se inscribe y a la que toma como referente» (HURTADO,



La dama de Shanghai (1948)

1986, 5). Esta premisa exige, a su vez, que dicha expresión establezca su propia simbiosis con las expectativas sociales y culturales, que se alimente de los componentes míticos y estructurales de esa sociedad, que los incorpore en su formulación genérica y que sirva de soporte a un modelo de respuesta susceptible de encauzar los mecanismos de identificación entre el espectador y las imágenes.

El diálogo entre estas últimas y su audiencia necesita, igualmente, que las convenciones articuladoras de aquellas se acaben imponiendo como naturales (haciendo abstracción de su artificio) sobre la mirada colectiva. Cuando esto ocurre, las imágenes se convierten en reflejo y vehículo (por vía inversa o directa) de actitudes, expectativas, referentes o escalas de valores existentes en la sociedad, bajo cuyo entramado el análisis sociolingüístico puede descubrir la impronta del contexto histórico en el que aquellas surgen, del que son deudoras y al cual también contribuyen a conformar.

Ahora bien, las convenciones que hacen posible esta simbiosis y que dan forma a dicha expresión narrativa son configuradas por un sistema de producción que condiciona, a su vez, un determinado proceso de elaboración de los filmes. La dinámica y las exigencias de este mecanismo de construcción fílmica tienden a codificar, por su parte, unos modos narrativos, un modelo de verosimilitud diegética, un sistema dramático y unas formas visuales. Y viceversa; es decir, estas mismas formas –industrialmente ahormadas– serán capaces de generar su propia autonomía funcional y, si consiguen establecer una fecunda comunicación bidireccional con sus destinatarios, también lo serán de incidir sobre el *modus operandi*, sobre las perspectivas y sobre la evolución de los sistemas de producción que las han prohijado.

Finalmente, la configuración textual de aquellas formas y la creación de sentido generada por la articulación lingüística del modelo genérico descansa sobre una compleja serie de intermediaciones, tanto individuales como colectivas, que dan lugar a otras tantas dimensiones creativas: iconográfica (decorados, objetos, vestuario, arquitectura, urbanismo), narrativa (estructura, elipsis, articulación temporal), dramática (arquetipicidad y funciones de los personajes,

desarrollo de situaciones) y estrictamente visual (iluminación, fotografía, encuadres, fuera de campo, ángulos y movimientos de cámara, planificación, montaje interno y externo). Facetas cuya articulación unitaria engendra la capacidad codificadora del género sobre la que descansa la enunciación propiamente dicha.

Por otro lado, también es preciso tener en cuenta que «las constantes o características de un género provienen del conjunto de filmes que se estiman como probables integrantes» y, al mismo tiempo, que «no se deducen éstos de unas reglas clara y explícitamente reconocidas». De aquí la necesidad de entender el género como «un modo de articulación de las diferentes variables narrativas y expresivas posibles (...) a lo largo del tiempo, que culmina en la producción de un "efecto de corpus", como tal basado en el juego entre repetición y diferencia, entre invariancia (o redundancia) y novedad» (MONTERDE, 1994, 53).

Es decir, se entiende que el «horizonte de expectativas» generado por el «efecto de *corpus*» a que alude Monterde se constituye, al mismo tiempo y cuando menos, sobre el desarrollo fílmico y sobre la observación analítica de éste. Podría pensarse, sin embargo, que la formalización genérica está más en función de la recepción (y de sus consecuencias) que de la enunciación (y de sus códigos), como de hecho se ha planteado en algunas ocasiones, pero esta ecuación equivale a ignorar que entre una y otra dimensión opera un activo y complejo *feed-back* inevitablemente determinado por la mediación económico-industrial.

Es cierto que no puede hablarse de géneros sin respuesta social que fundamente su desarrollo, pero también lo es que aquella aparece como resultado de una enunciación y de un sentido narrativo condicionados por un modo de producción. Este último, a su vez, asimila la influencia de dicha respuesta a su propia dinámica y, con todo ello, deja impresa su huella sobre la textualidad, generando unos códigos de verosimilitud que afectan, por igual, al terreno de la enunciación y al campo dramático.

Nos encontramos, por consiguiente, ante un fenómeno complejo y profundamente dialéctico, capacitado para formalizar sus propias

reglas compositivas (LOSILLA, 1993, 35) y que obliga a reconocer su territorio como «un lugar de tensiones, de precaria estabilidad en la que no deja de producirse una constante experimentación de estrategias diferentes que se abandonan o se reafirman conforme...» evoluciona esa intrincada red de factores anteriormente descrita. Este organismo vivo y articulado, sobre el que actúan de forma interdependiente múltiples vectores, viene a sustituir en nuestra concepción, por lo tanto, a los dos únicos motores identificados por Vicente J. BENET (1992, 35) como impulsores del desarrollo genérico: «la ideología y el mercado».

La consideración de los géneros como un espacio abierto y no cerrado, habitado por tensiones en movimiento bajo la cobertura de su codificación, obliga –igualmente– a reconocer que las fronteras entre ellos pueden diluirse con relativa facilidad y que los límites entre un género y otro casi nunca serán tan nítidos o tajantes como casi siempre pretende la crítica más aficionada a las etiquetas que al análisis. Y esto a pesar de que un estudio de naturaleza estadística pudiera revelar, dentro de un *corpus* definido, las coordenadas-patrón de un determinado modelo respecto a las cuales se acercan o se alejan las diferentes películas integradas en aquel: un trabajo y una metodología de la que intentarán escapar las páginas que siguen.

Más aún; puesto que «el paradigma genérico (...) es inexplicable si se toman en consideración sólo posturas uniformadoras, sean iconográficas, estéticas o pseudolingüísticas» (BENET, 1992, 34), según se desprende también de la propuesta desarrollada hasta aquí, estaremos obligados a contemplar alguna forma de interrelación entre los diferentes vectores –o, al menos, los más significativos de éstos– que intervienen en la configuración del género. Se entenderá mejor entonces, una vez sentada esta concepción, la dificultad para situar los perfiles y la pertinencia del cine negro, pero esto no impide la posibilidad de identificar –conforme a la óptica planteada– los rasgos y los elementos esenciales que confluyen en la radiografía de las películas objeto de atención.

Vaya por delante que existe una primera cuestión terminológica necesitada de clarificación. Se sabe de antemano, y se ampliará con

más detalle en el capítulo correspondiente, que el concepto de *cine negro* es europeo y tiene origen francés. En los Estados Unidos, sin embargo, existían ya dos vocablos específicos –de ámbito conceptual más amplio, pero menos preciso– desde mucho antes de que la citada etiqueta hiciera fortuna: el *thriller* y, en mucha menor medida, el *shocker*. Ambas taxonomías americanas eran ajenas, en principio, a los modos de la crítica cinematográfica del viejo continente y la primera, de hecho, se utilizaba y se utiliza en ámbitos anglosajones con un sentido laxo capaz de englobar numerosas corrientes que guardan entre sí frágiles lazos familiares.

El concepto *thriller* deriva de la palabra inglesa *thrill* (escalofrío, estremecimiento) y se emplea, indistintamente, para referirse al *cine de gángsters*, el *cine negro*, el *cine policíaco*, el *cine criminal*, el *cine de suspense*, el *cine de acción* o cualquiera otra manifestación paralela que se relacione, aunque sea en términos figurados o muy generales, con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones...; en definitiva, distintas y heterogéneas formas de construcción narrativa o de agrupación temática contagiadas, de manera más o menos explícita, por el ejercicio de la violencia. Diferentes apartados o modalidades, en cualquier caso, que se vierten aquí como mero reflejo de un lenguaje muy extendido, pero a expensas –todavía– de matizaciones ulteriores más precisas y clarificadoras en cuanto a la pertinencia o funcionalidad de su utilización.

Posteriormente, el concepto *thriller* cruza el Atlántico y se instala, con mayor indeterminación aún, entre los recovecos de la crítica europea, lo que contribuye todavía a emborronar más el paisaje terminológico. De cualquier manera, y antes de profundizar en la definición y acotación de estos conceptos, debe quedar claro que tanto el *cine de gángsters* como el *cine negro* no son otra cosa que sendos modelos frecuentemente subsumidos en el ámbito ecléctico del *thriller*, pero dotados de una configuración y de una codificación propia. Muy probablemente, adelantémoslo ya, las dos corrientes de mayor relieve que han surgido en el territorio de aquel.

Esta premisa lleva implícita, a su vez, la consideración de uno y de otro como modelos genéricos diferenciados, si bien puede esta-

blecerse –según se desarrolla más adelante– que ambos comparten un extenso territorio fronterizo y que el *cine de gángsters* sienta las bases de una formulación mucho más compleja y adulta nacida de sus entrañas; es decir, el *cine negro* propiamente dicho. Punto de partida que diferencia, a su vez, entre esta última modalidad y determinadas propuestas del *cine policíaco*, del *cine de detectives*, del *cine criminal* y, sobre todo, del *cine de suspense* o del *cine de acción*, pero es necesario seguir avanzando.

El *cine negro* aparece, por consiguiente, como un modelo diferenciado. Ahora bien, ¿se trata de un género o de un movimiento?, como se ha llegado a plantear en numerosas ocasiones. La cuestión no es baladí porque afecta de lleno a la naturaleza metodológica del abordaje crítico, de manera que conviene clarificar al máximo la óptica desde la que tal disyuntiva se contempla en estas páginas. La perspectiva utilizada para entrar en el debate toma como referencia los tres conjuntos de normas que Román Gubern propone para definir la noción de género –«los cánones iconográficos, los cánones diegético-rituales y los cánones mítico-estructurales» (GUBERN y PRAT, 1979, 32)– y confronta éstos con la incidencia de otros tres factores específicos del modelo.

Estos tres elementos nucleares, entre muchos otros periféricos, son los que están precisamente en el centro de la discusión: la relación dialéctica del *cine negro* con el presente histórico de la sociedad en la que nace (tomada esa relación a veces en sentido metafórico), la raíz expresionista que alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética y la cuestión esencial de la ambigüedad en la producción de sentido dentro de estos filmes. Adicionalmente puede añadirse un cuarto factor de notable peso específico: la amplitud que el modelo manifiesta para acoger en su seno diferentes corrientes y ramificaciones, lo que le convertiría –desde esta óptica– en una especie atípica de «supergénero».

El primero de estos elementos introduce un aspecto de gran importancia, incluso decisivo, para el desarrollo y la comprensión del modelo. El cine negro también puede «leerse», de hecho, como una crónica histórica en presente –si bien, muy estilizada– capaz de pro-

poner un «modo de representación» codificado para hablar de la contemporaneidad social desde diferentes perspectivas y en sus distintas expresiones. En el aspecto más inmediato y directo, de la extensión del crimen, de la venalidad y de la corrupción en la sociedad de su propio tiempo. En un sentido más amplio y profundo, de la convulsiva transformación de valores que sacude a un país sorprendido, primero, en una rápida y voraz evolución hacia el modelo industrial, sumergido después en una profunda crisis económica y enfrentado, finalmente, al esfuerzo bélico que lleva consigo su implicación en la contienda europea. En definitiva, de los nuevos referentes que alimentan, por activa o por pasiva, el imaginario de la formación industrial y urbana capitalista que rompe con la vieja idealización del mito fundacional –de carácter rural y agrario, como ilustra toda la mitología del *western* (HURTADO, 1986, 125-127)– de la América primitiva.

Esta mirada sobre el presente proporciona, de manera explícita unas veces y subterránea otras, la materia prima de fondo para la construcción de las ficciones, por lo que inyecta en las películas que nos ocupan una dimensión referencial, y por consiguiente también narrativa, forzosamente dinámica y plural (se trata de un presente prolongado en el tiempo; al menos, entre 1939 y 1956), a la vez que inscribe y acota, históricamente, la producción de los filmes. Además, la pluralidad de corrientes y formatos narrativos dificulta la estabilidad de los cánones diegético-rituales y también la configuración de unos códigos de verosimilitud homogéneos, mientras que la delimitación temporal obstaculiza la prolongación del fenómeno mucho más allá de las fechas señaladas. Estos factores operan contra la configuración genérica y facilitan la consideración del modelo como un movimiento que, inserto en una geografía y en un período concretos, incorpora en sus imágenes el reflejo de la realidad social.

Simultáneamente, y de forma dialéctica, ese mismo carácter referencial del cine negro –por el que los filmes se nutren de su presente histórico contemporáneo– opera a favor de la simbiosis entre las imágenes y las expectativas sociales de la colectividad, lo que facilita el funcionamiento de aquellas como soporte de unas formas

de respuesta y de un diálogo industrial-cultural que engrasan, y codifican, los mecanismos de relación entre el espectador y la pantalla. Esta faceta alimenta la dimensión mítico-estructural, empuja las películas hacia la consideración del conjunto como un género y tiende a sustraerlas del ámbito del movimiento.

A pesar de esto último, sin embargo, resulta muy difícil extender la pertinencia genérica del cine negro más allá del período histórico citado y de los límites geográficos en los que nace, fuera de cuyos márgenes –además– el modo de producción que lo ha hecho posible y que ha permitido su desarrollo ni sobrevive (tras las mutaciones operadas a comienzos de los años cincuenta en el sistema de los estudios) ni, fuera de América, llegaría a existir nunca. Al margen de estas fronteras, por consiguiente, los contornos específicos de la serie negra se difuminan, de sus moldes emergen propuestas de otra naturaleza (el cine policíaco de los años sesenta o, ya en Europa, el *polar* francés), el cine de gángsters se repliega en aisladas y nostálgicas manifestaciones a la sombra del *revival* y el modelo, en su conjunto, empieza a diversificar sus manifestaciones y a perder, en buena parte, la fuerte implicación social que lo caracteriza.

El segundo y el tercero de los elementos en juego están estrechamente ligados entre sí, puesto que la raíz expresionista subyacente a la estética de los filmes en cuestión es, en realidad, una consecuencia y un resorte expresivo de la ambigüedad en la que se diluye y sobre la que se fundamenta la producción de sentido. El universo visual de contraluces y claroscuros, la promiscuidad permanente entre la luz y la sombra no provienen sólo de la importante influencia que vierten sobre el cine americano los operadores de procedencia alemana y europea (Karl Freund, Franz Planer, Theodor Sparkhul, Tony Gaudio, Sol Polito, Nicholas Musuraca), o seguidores suyos (John F. Seitz, Ernest Haller, Ted McCord), sino también, y sobre todo, de la impregnación que destila el espesor casi impenetrable del enigma en la vertiente narrativa y la densidad de los signos y del lenguaje visual en el terreno expresivo.

Si la resolución del misterio importa menos que las motivaciones de los personajes (igualmente oscuras), si la dimensión moral de

éstos fluctúa a uno y otro lado de la legalidad, si la frontera entre el bien y el mal se hace borrosa hasta casi difuminarse y si el paisaje estilístico se puebla de recursos elípticos, dobles significados, alusiones indirectas, ambivalencias expresivas y tensiones subterráneas, entonces la ambigüedad narrativa y la turbulencia espesa de la atmósfera se convierten en el alimento natural y en la consecuencia estética inmediata de estas ficciones.

Desprovisto del suelo firme de las certezas, el cine negro camina sobre la inseguridad y sobre la niebla de su implicación profunda en la realidad oscura que refleja, y de ahí que históricamente se abra paso, precisamente, cuando el modelo abandone los cauces narrativos del cine de gángsters y se adentre en una perspectiva más compleja, tendente a sumergir al espectador en un universo sin valores reconocibles, donde el equilibrio siempre es inestable y donde todo es intercambiable, donde el reverso de la luz puede resultar más inquietante que el envés de la oscuridad.

Esta dimensión resulta esencial para comprender la verdadera naturaleza del modelo y, en su ausencia, quizá se pueda hablar de cine de gángsters, del policíaco documental, de cine criminal, de cine policíaco o de cine de suspense, pero muy difícilmente de cine negro. La ambivalencia moral, la complejidad contradictoria de situaciones y personajes, la turbiedad de los móviles, el sentimiento de angustia y «el estado de tensión que nace en el espectador con la desaparición de sus puntos de guía psicológicos» (BORDE y CHAUMETON, 1958, 20) son los elementos generadores de ese malestar específico que hace hablar a Paul Schrader de «sutiles cualidades de tono y de atmósfera» como rasgos esenciales de carácter frente a la extensa y alambicada casuística en la disposición del material narrativo que, a fin de cuentas, alberga dentro de sí este tipo de cine.

Semejante polimorfismo, a su vez, se convierte en dispersión iconográfica y está en el origen de la promiscuidad y de la amplitud de corrientes, tendencias, ciclos y ramificaciones por las que se multiplica la producción usualmente relacionada con el universo del crimen. Dicha heterogeneidad, a su vez, distancia a este amplio bloque de películas de la homogeneidad icónica (generada por los me-

canismos de la puesta en escena) y ritual (derivada de las estrategias narrativas) que son los mínimos factores de cohesión exigibles para establecer la pertinencia genérica.

El verdadero núcleo del cine negro queda reducido entonces, como tal género, a una pequeña almendra central poblada por un ramillete de títulos mucho más reducido de lo que parece, en cuya órbita periférica, o incluso tangencial, circulan muchos otros que sólo de forma oblicua o por parentesco temático-argumental podrían ser asimilados con aquel.

Resulta de utilidad, por lo tanto, volver al concepto omnicomprensivo del *thriller* como instancia global y en tanto que supergénero capaz de acoger en sus cauces extraordinariamente flexibles numerosas manifestaciones de índole más o menos familiar. Dentro de sus coordenadas se abre paso la aparición, la formalización progresiva y el desarrollo de un *movimiento pluriforme* con raíces históricas (como se verá más adelante) capaz de engendrar en su interior, al menos, un antecedente germinativo (el *cine de gángsters* de los años treinta), una derivación transitiva (el *cine de denuncia social*), un género nuclear de pertinencia restringida y estricta acotación temporal, pero contaminante de distintos ciclos y formatos paralelos (el *cine negro*), y varias corrientes asimiladas que bien pueden llegar en muchos casos –pero no todos– a superponerse de pleno con este último (el *cine de detectives*, el *cine criminal*), o bien pueden discurrir en paralelo y compartir con él, de forma sólo tangencial, algunas zonas comunes de mayor o menor amplitud, caso del *cine policial*.

Esta estructura con forma de muñecas rusas y articulada sobre tres escalones diferentes puede ayudar a comprender el funcionamiento, los ecos expansivos, las resonancias y las relaciones internas que mantienen entre sí numerosas películas y también las de éstas respecto a sus moldes genéricos más evidentes. Ahora bien, el esquema en cuestión ofrece tan sólo una guía orientativa de utilidad metodológica y no debe entenderse, en ningún caso, como una compartimentación férrea entre modelos que distan mucho de ser autónomos y que, con harta frecuencia, aparecen mutuamente contaminados entre sí o amalgamados en fructífero mestizaje.

Territorio privilegiado para desplegar la radiografía de un país en crisis y campo abonado para la denuncia ética, las imágenes del cine negro mantienen con sus referentes sociales una relación compleja y nada simplificadora que se expresa en las películas más como diagnóstico de fondo que como requisitoria testimonial en primera instancia. Si sus ficciones transparentan, con tanta nitidez, las contradicciones éticas y sociales generadas por la configuración acelerada de una formación urbana y capitalista sumergida en un problemático trance de crecimiento, y enfrentada a las consecuencias de su intervención bélica, ello obedece a la naturaleza de sus contenidos y, sobre todo, a la peculiar disposición de sus estrategias narrativas, estéticas y lingüísticas.

En cuanto al primero de estos aspectos, y tomando como base la concepción más amplia del movimiento en cuestión, el cine negro acompaña siempre a sus protagonistas (gángster, policía, detective o criminal) en su deambular por el universo del hampa o del delito, por los caminos del crimen y de la extorsión. La presencia de estos elementos, y de todos aquellos factores relacionados con ellos, hace que la película negra gire esencialmente en torno a la muerte o, cuando menos, en torno a su amenaza o su premonición. Su territorio dramático predilecto es la angustia, el miedo o la sombra que provoca la cercanía o la posibilidad de la muerte. De ahí su necesidad de instalarse bien en la médula o bien en la periferia del delito, del medio criminal o de las aguas turbias por las que discurre la borrosa línea fronteriza entre el bien y el mal.

Que la descripción de tales ambientes sea inmediata, directa y física, o, por el contrario, indirecta, elíptica y psicológica, que la inmersión de la cámara en esos dominios sea rotunda y seca o pudorosa y alusiva, son variantes y posibilidades que no afectan a la naturaleza profunda del modelo. De la misma forma en que no es cierta la premisa de que el relato deba narrar necesariamente los acontecimientos desde el punto de vista del criminal, tampoco es ineludible que los moldes narrativos se circunscriban a los asuntos carcelarios, la biografía de los gángsters, las historias de detectives o de mujeres fatales, los procesos jurídicos o los enrevesados casos

de psicología criminal, aunque todos estos contenidos hayan marcado de forma más que significativa numerosos títulos de las series respectivas.

Más que en estos componentes argumentales, diegéticos o temáticos, el núcleo duro y fundamental del cine negro desvela sus principales señas de identidad en el carácter problemático de sus personajes (de psicología siempre curva o nebulosa), en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias. Más que la violencia, la presión psicológica o la crueldad por sí mismas, el rasgo diferencial del género en este campo atiende a la representación supuestamente realista y descarnada, pero en verdad sumamente estilizada, de éstas conforme a patrones icónicos mucho más codificados de lo que parece a simple vista.

De igual forma, la narratividad inicialmente heredera de la novela negra –de matriz conductista– no tarda en transgredir la débil membrana de las apariencias para bucear en la ambigüedad subterránea de éstas o para discurrir, en ocasiones, por la frontera de lo onírico, de lo freudiano o incluso de lo mítico, sustrato éste que puede rastrearse en el interior de algunos títulos bajo los que subyace el eco –reelaborado– de la tragedia. Conviene dejar claro, por consiguiente, que la ecuación cine negro igual a realismo es una de las más engañosas entre todas las posibles, y no sólo por la evidencia del espesor expresionista de su estética, sino también, y sobre todo, por el refinado artificio retórico que impregna los recursos estructurales y los mecanismos puestos en juego para organizar y conducir los conflictos abiertos dentro de estas ficciones.

El entronque del cine negro con las corrientes narrativas del realismo crítico norteamericano (esencialmente literarias; más en concreto, la escuela realista de la novela policíaca) se produce, por lo tanto, en un espacio diferente al de la representación naturalista propia del realismo fílmico. Esa zona de encuentro y de tensiones debe situarse, más bien, en el ámbito donde confluyen, por un lado, la mirada inconformista hacia la realidad que proyectan los escritores, guionistas y directores del género; por otro, la influencia considera-

ble de la serie negra literaria sobre este modelo de producción; y, finalmente, la densa y estilizada formalización que configura su narrativa y su lenguaje.

Siendo esta construcción formal más deudora del expresionismo barroco y tenebrista, mayoritariamente nocturno, que de las claridades afirmativas inherentes a los modelos realistas, la condición negra de los filmes depende mucho más del estilo, de la construcción narrativa, de la puesta en escena y de la textura visual que de los motivos temáticos enunciados por sus historias. La condensación elíptica de éstas, la suntuosa densidad atmosférica de los ambientes descritos, la utilización del «fuera de campo» como trampolín para abrir en la diégesis todo tipo de fisuras, las estrategias de iluminación y de encuadre, las angulaciones de la cámara y los modos de la planificación fundamentan aquí el binomio que expresan la fragilidad siempre amenazada del bien y el atractivo ambiguo del mal.

Así es el espejo irisado, con algo de azufre, por cuyo azogue penetra el cine negro en la cara oculta del «sueño americano», del mito del *self made man* y de la moral del éxito que están en la base aglutinadora del floreciente capitalismo americano, tan despiadado como se muestra, por otro lado, en su paralela capacidad de desintegración social. Un cine de protagonismo mayoritariamente masculino, poblado por antihéroes casi siempre aislados (tanto en lo físico como en lo mental), muchas veces prisioneros de su pasado o bien entregados a un distante escepticismo frente a un presente lleno de incertidumbres y oscuridades.

El género se adentra de esta forma en la vida y en la cultura, en las costumbres y en los excesos de la sociedad americana, a la que se aproxima desde un ángulo oblicuo y a través de un prisma distorsionado en el que reina la inestabilidad de las perspectivas y el desequilibrio de los valores. El fatalismo que con tanta frecuencia impregna la vida de sus personajes, la dislocación psicológica que los mantiene cercados, el desengaño y el autoengaño del que son víctimas no son otra cosa que manifestaciones individuales derivadas del «estado de las cosas» en un mundo donde toda certeza o línea de referencia ha terminado por desvanecerse entre las brumas.

Hasta aquí se ha pretendido desarrollar una aproximación inicial de carácter metodológico y a título de boceto que exige, acto seguido, empezar a abrirse camino por la espesa jungla urbana de estas ficciones, comenzar a poner títulos, nombres, imágenes y referencias concretas al recorrido, rellenar y enriquecer los perfiles apuntados, dibujar contornos mucho más nítidos y profundizar en el esbozo de caracterización propuesto. Avanzar por este camino hace necesario, en primer lugar, trazar una sucinta radiografía de la evolución histórica vivida por América a lo largo del período (esencialmente desde el final de la primera guerra mundial hasta el desenlace de la guerra de Corea), y a esta tarea se aplica el capítulo siguiente.

II
RAÍCES Y CULTIVOS

1. El referente social

Convertida en la primera potencia económica mundial tras el desenlace de la primera gran guerra (1918) con la derrota de Alemania y el grave endeudamiento financiero de Inglaterra y Francia, la sociedad estadounidense experimenta durante la década siguiente un crecimiento industrial y económico sin precedentes que la lleva a convertirse, con temprano liderazgo, en «la primera sociedad de consumo de masas (...) treinta años antes de que otros países alcanzaran este nivel» (ADAMS, 1992, 257).

Esta fase de prosperidad inusitada –que permite la incorporación de la mujer al trabajo y que facilita la entrada en los hogares americanos de la radio, el automóvil o los primeros electrodomésticos– conduce, en otro orden de cosas, a un enfervorizado culto a la libertad de mercado, al *laissez faire* y al espíritu empresarial e innovador que, según la ideología del momento, son los motores de la nueva situación de progreso que vive el país. La mitología americana del éxito encuentra así terreno abonado sobre el que fertilizarse y los supuestos triunfadores (entre los que se encuentran el «emprendedor» Al Capone y algunos otros amigos suyos) gozan, en estos años veinte, de una popularidad y de una admiración que ocultan las contradicciones de una sociedad cuyas diferencias internas se acrecientan cada día que pasa.

La corrupción, mientras tanto, ha aprovechado esta fase de desarrollo y expansión capitalistas para extender sus tentáculos por todas las esferas de la Administración, y el partido republicano –que dirige los destinos del país durante toda la década– parece convertido más que nunca en el «partido de los negocios» dudosos. Ambos

factores unidos –desarrollo económico y corrupción política y administrativa– atraen a las ciudades a una masa de desheredados que, como el protagonista de *La ley del hampa* (The Rise and Fall of Legs Diamond; Budd Boetticher, 1960), buscan en sus calles la posibilidad de un enriquecimiento rápido, fácil y poco escrupuloso.

El gangsterismo se convierte de este modo en un fenómeno de progresiva extensión, que invade las ciudades aprovechándose (curiosa coincidencia) del último triunfo de la América rural sobre la América urbana: la ley Volstead de 1919 que prohibe el consumo, venta y distribución de bebidas que contengan más de un 0,5 por cien de alcohol. Amplios sectores de la sociedad norteamericana, y de sus propias instituciones, se convierten así –tras la aprobación de la ley– en delincuentes casi habituales que consumen bebidas alcohólicas en bares clandestinos cuyos propietarios, ante la imposibilidad de recurrir a la policía o a los tribunales para su defensa, son extorsionados por las bandas de gángsters que controlan también la venta y la distribución de este tipo de bebidas.

En medio de este clima social someramente dibujado surgen algunos filmes –*La ley del hampa* (Underworld, 1927), *Los muelles de Nueva York* (The Docks of New York, 1928), dirigidos ambos por Von Sternberg– que, siquiera sea de forma incipiente, aluden en sus fotogramas al fenómeno del gangsterismo. Se trata de los primeros antecedentes de un género nacido –si se hace abstracción del período mudo, del que se hablará más adelante– al mismo tiempo que el cinematógrafo se convierte, durante estos años, en un espectáculo de masas para una sociedad que puede disfrutar ya de un cierto ocio.

Un espectáculo que empieza a proyectar sus primeros filmes sonoros –*El cantor de jazz* (The Jazz Singer, 1927)–, que se organiza en instituciones como la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood –que en 1927 concede también sus primeros premios, entre ellos el del mejor guión original a Ben Hecht por *La ley del hampa* precisamente– o que se dota de códigos de censura más rígidos; a la sazón, William Hays (presidente de la M.P.P.D.A.),[1] re-

1. Motion Picture Producers and Distributors Asociation (Asociación de productores y distribuidores de películas).



El halcón maltés (1941)

dacta su «Don't and Be Careful», antecedente del código que más tarde llevará su nombre, en el mismo año en el que son ejecutados Sacco y Vanzetti.

El derrumbe del sistema financiero que provoca el *crack* de 1929 acaba de un plumazo con la creencia infantil en un crecimiento económico ininterrumpido, sin retrocesos, y sume al país en una oleada de bancarrotas y a la sociedad norteamericana en una crisis social, económica y de valores sin precedentes. El optimismo incauto de la década anterior deja paso a los grises nubarrones del pesimismo y la nación se introduce en un larguísimo túnel del que no logrará escapar hasta mediada la década de los años cincuenta. Un túnel que, sin embargo, sirve para alumbrar en la oscuridad de sus paredes el período clásico de un movimiento que más tarde llegará a ser conocido, quizá no por casualidad, como cine negro.

Los años inmediatamente posteriores al desastre financiero de

1929 –el período más duro de la Depresión– ven surgir también las películas más radicales del cine de gángsters, con títulos como *Hampa dorada* (Little Caesar; Mervyn LeRoy, 1931), *El enemigo público* (Public Enemy; William Wellman, 1931) o *Scarface, el terror del hampa* (Scarface; Howard Hawks, 1932). Son años, no obstante, de incertidumbre, de desasosiego, de un cierto vacío de poder que posibilita la irrupción, entre sus intersticios, de unas imágenes que nadan a contracorriente de las recomendaciones oficiales.

Las instituciones públicas, sin embargo, no se encuentran en condiciones de soportar las dosis de violencia que destilan las imágenes de estos filmes –glorificadores, en cierto modo, de la figura del gángster– y no tardarán en replantearse su actitud ante ellos. Unas veces, las reacciones proceden de las filas corporativas de los propios productores y, de hecho, W. Hays declara ya que es «indeseable dar demasiada importancia a los gángsters en la vida americana». Otras, de los despachos del mismísimo FBI, cuyo jefe (J. Edgar Hoover) condenaba, en 1931, «los filmes que glorificaban más a los delincuentes que a la policía» (CIMENT, 1992, 41).

La ascensión a la presidencia del demócrata Franklin Delano Roosevelt, en 1933, y el rearme moral y económico que supone el *New Deal* van a tapar con cemento las fisuras del poder, dando lugar a un tipo de cine distinto que, más acorde con el clima de regeneración que vive el país, tratará de dar respuesta a los problemas planteados en esos difíciles momentos. Como resultado de la nueva voluntad de cambio, comienza la persecución del gangsterismo, se deroga la ley seca el 5 de diciembre de 1933, se inician a finales de la década los procesos judiciales contra los jefes mafiosos y la M.P.P.D.A. impone, en 1934, unas normas (el famoso «código Hays») que obligan a todas las productoras pertenecientes a la Asociación (las cinco grandes y las tres medianas) a pasar censura previa de sus guiones y películas.

La violencia es, con todo, la nota dominante de estos años en los que el bandolerismo –hijo de la Depresión económica– se apodera del Medio Oeste, el gangsterismo traslada sus métodos a los sindicatos, las drogas y la prostitución, los pistoleros de la patronal se entregan a

la ruptura de huelgas y a la persecución de los activistas sindicales y el FBI (colaborador adicional en esta última tarea) emprende una dura batalla represiva contra los atracadores que asolan las zonas rurales. Todo el panorama se vuelve mucho más confuso como consecuencia del áspero combate ideológico que se libra en esos años y desde las pantallas empiezan a emerger diferentes corrientes (el ciclo penitenciario, las películas de denuncia social, la apología de los agentes de la ley...) que no son ya cine de gángsters en sentido estricto ni tampoco pueden ser consideradas todavía cine negro, pero que reflejan, en cierto modo, el debate que se abre paso en la sociedad.

El transcurso de la década va decantando las diferentes opciones hasta que en 1940, cuando Estados Unidos recupera por fin la renta *per capita* real de 1929 y –gracias, fundamentalmente, al rearme militar– empieza a vislumbrarse la salida del túnel de la Depresión, la amenaza de una próxima guerra aparece en el horizonte. La ocupación de Austria por las tropas nazis, el 12 de marzo de 1938, ha disparado por entonces todas las alarmas y cada vez son más los inmigrantes austríacos y alemanes que huyen de sus países y buscan refugio en Norteamérica.

La defensa de las libertades democráticas frente al nazismo se convierte así, gracias a la labor desarrollada por los grupos de inmigrantes, en una preocupación ética que –en mayor o menor medida– afecta a todas las capas sociales y que encuentra buen caldo de cultivo en un Hollywood de tendencias progresistas y, en algunas de sus capas (esencialmente entre los guionistas), con simpatías izquierdistas durante toda la década. El eco de estas ideas resonará después, con un envoltorio distinto, en los ásperos fotogramas del cine negro.

Finalmente, el bombardeo de Pearl Harbour por la aviación japonesa el 7 de diciembre de 1941 provoca la entrada de Estados Unidos en el conflicto bélico y, de nuevo, sume a la sociedad norteamericana en una atmósfera de inquietud, de temor, de ambigüedad y de desasosiego que se traslada, de forma inevitable, a las imágenes de una producción (el cine negro) que empieza a tomar carta de naturaleza en ese mismo año con el estreno de *El halcón maltés* (The Maltese Falcon), de John Huston.

Durante el transcurso de la guerra, el incremento de la prostitución, de la delincuencia juvenil y de la corrupción –unidos a los avatares específicos que genera el desarrollo del conflicto bélico– añaden dosis de zozobra al clima de inseguridad que vive el país. Como compensación, el cine se convierte en la válvula de escape para ahogar las frustraciones colectivas y, durante los cinco años que dura la contienda, la afluencia a las salas es la más alta de toda la historia en Estados Unidos. El documental y el cine bélico adquieren, a lo largo de este período, un auge notable en detrimento de los dramas y melodramas que habían saturado las pantallas en los años inmediatamente anteriores. El cine negro, por su parte, sienta las bases fundamentales de su estilo en este quinquenio mientras devuelve a los espectadores, como si de un espejo metafórico se tratase, la imagen de «una sociedad en descomposición sustentada en el principio de la inseguridad individual y en el miedo colectivo» (HURTADO, 1986, 66).

El desenlace de la segunda guerra mundial, en 1945, no contribuye tampoco a aliviar las tensiones que soporta la sociedad, a pesar de que el país sale del conflicto bélico convertido en la primera potencia militar del orbe. La desmovilización de los ex combatientes y la lenta transformación de la industria de guerra en una industria civil provocan un incremento alarmante del desempleo y de la inflación y un rápido desarrollo de la delincuencia. El país gira hacia las posiciones de la derecha más recalcitrante (el partido republicano obtiene en 1946 la mayoría en ambas Cámaras del Congreso, lo que no sucedía desde 1928) mientras crece la tensión racial, se intenta limitar el poder de los sindicatos a golpe de ley y el Comité de Actividades Antiamericanas inicia, en 1947, su particular combate contra las ideas progresistas que arraigan en Hollywood.

La declaración de la guerra de Corea en 1950, la estruendosa afirmación del senador Joseph McCarthy, en febrero del mismo año, sobre la infiltración de comunistas en el departamento de Estado y los primeros efectos de la guerra fría enrarecen todavía más el ambiente de una sociedad dominada por el miedo nuclear, el anticomunismo más primario y el aumento constante del delito.

La angustia de todo ese largo período, que se inicia tras la con-

clusión de la segunda gran guerra y se cierra a mediados de la década de los cincuenta, encuentra su mejor vehículo expresivo en las imágenes inquietantes del cine negro. Esta modalidad de la ficción criminal, que había sentado ya las claves de su estilo entre 1941 y 1945, encuentra en esos momentos nuevas y múltiples vías de desarrollo que privilegian algunas de sus tendencias internas y que, simultáneamente, relegan aquellas otras manifestaciones que menos responden a los nuevos tiempos. El cine de género se convierte, a su vez, en el refugio de los directores perseguidos por el macartismo y las imágenes de sus películas se transforman, frecuentemente, en el instrumento de denuncia –más o menos subterránea– de la represión ideológica que sufre el país.

En los dos últimos tercios de la década de los cincuenta, Estados Unidos vive una etapa de paz y de prosperidad que resulta totalmente desconocida para las nuevas generaciones. El aumento de la productividad en la agricultura, el creciente desarrollo industrial y el relativo pleno empleo son los factores principales que explican la nueva situación, anticipo del clima que vivirá Europa occidental en los años sesenta. Por si ello fuera poco, en el plano exterior se pone fin a la guerra de Corea en julio de 1953 y, en el ámbito doméstico, el senador Joseph McCarthy abandona su carrera política tras recibir las duras críticas del Senado en diciembre del año siguiente. El movimiento por los derechos civiles gana la primera de una serie de largas batallas mientras extiende su influencia por todo el territorio de la Unión.

Como es habitual durante las épocas de prosperidad en Estados Unidos, el «partido de los negocios» dirige los destinos del país desde 1953 –año en el que Eisenhower resulta elegido presidente– hasta comienzos de la década siguiente, cuando el demócrata John F. Kennedy lo releva en el cargo. Bajo el mandato de aquel, la sociedad norteamericana logra por fin salir del largo túnel en el que estaba sumida desde 1929 y un cierto optimismo se expande por el ambiente como reflejo, tal vez, de esas sonrisas que incitan al consumo desde la pantalla televisiva y desde las cada vez más numerosas vallas publicitarias.

El desarrollo económico, sin embargo, no consigue eliminar de

las pantallas el reflejo de la criminalidad, pero éste –en forma de películas– empieza a experimentar sucesivas transformaciones que tienden, por un lado, a diluir sus contenidos en el clima de conformismo acrítico progresivamente instalado en la sociedad y, por otro, a una evolución de su lenguaje visual y de sus pautas narrativas que aleja cada vez más a sus ficciones de los cauces por los que discurre el grueso del movimiento y el núcleo genérico de los que se ocupan estas páginas.

2. Las fuentes de la ficción

Si los avatares de las circunstancias históricas vividas por Estados Unidos durante algo más de tres décadas (las que van desde mediados de los años veinte hasta finales de los cincuenta) han condicionado en buena medida el nacimiento, desarrollo y evolución del cine negro –sin que sea preciso, como se ha pretendido a veces, establecer una correspondencia exacta o mecánica entre ambos fenómenos–, existen también otros factores que han influido sobremanera en la configuración del género y, entre ellos, uno que se encuentra –incluso– en el origen del propio nombre que éste ha recibido en Europa: la novela negra.

El nacimiento de dicho género literario hay que situarlo en Estados Unidos a comienzos de los años veinte, si bien para encontrar sus antecedentes hay que remontarse bastante más atrás: hasta Conan Doyle y la novela policíaca clásica que se desarrolla en Europa, y también en Norteamérica, a lo largo de todo el siglo XIX. La resolución intelectual de un enigma –habitualmente por un personaje (llámese éste Sherlock Holmes, Nat Pinkerton, Philo Vance o Arsenio Lupin) con singulares dotes inductivas y deductivas– es el fundamento de este tipo de narraciones, destinadas a introducir orden y racionalidad en una cadena de acontecimientos que se presentan como aparentemente misteriosos y confusos. La necesidad de que los enigmas planteados tengan al final una explicación cuasi científica y de que sea el héroe –cuya capacidad de racioci-

nio se muestra muy superior a la del lector– el encargado de encontrarla siguiendo un método preciso, unas reglas detectivescas, son dos de las condiciones que guían la estructura de estas obras de entretenimiento.

Este deseo de inyectar dosis de lógica donde sólo reina el caos de la realidad revela, desde otra óptica, la raíz idealista que subyace en este género de relatos, forzosamente obligados a reconstituir al final de la narración el orden alterado desde las páginas iniciales.[2] Así es como el modelo decimonónico de la novela policíaca, cuyo nacimiento «es una consecuencia de la codicia económica y de la institución de la propiedad privada» (GUBERN, 1970, 11),[3] se convierte en una de las respuestas creativas –cargada de ideología– ofrecidas por la burguesía triunfante frente al convulso y, para ella, ininteligible mundo de la revolución industrial en el que nace y se desarrolla el género.

Radiografía en gris de una civilización que confía aún en la existencia de un supuesto orden racionalizador, de un sentido intrínseco y preestablecido en el seno de la propia realidad, la novela policíaca virará hacia tonalidades negras cuando de lo que se trate sea de reflejar, por el camino de la representación y de la interrogación a lo real, el clima moral de las sociedades capitalistas desarrolladas y, en concreto, de la más evolucionada de todas ellas en el momento en el que el género surge: la sociedad norteamericana de los años veinte, dominada en aspectos significativos por el crimen, la corrupción y el afán de poder.

El terreno estaba abonado. Desde finales del siglo pasado las corrientes del realismo y del naturalismo habían arraigado en la lite-

2. Esta voluntad de recomponer el pasado, de tratar de explicar y hacer racional un acontecimiento anterior a través de una serie de investigaciones y de actuaciones en el presente se ha trasladado también a la novela negra y, sobre todo, al cine negro, hallándose –como se verá más adelante– en la base de buena parte de sus estructuras narrativas y en la utilización metódica y sistemática del *flash-back*.

3. En la misma publicación se recoge un artículo de Serguei M. Eisenstein, donde –siguiendo una línea de razonamiento paralela– el director soviético afirma que «el género policíaco es la forma más abierta del *slogan* fundamental de la sociedad burguesa sobre la propiedad. Toda la historia del policíaco se desarrolla alrededor de la lucha por la propiedad.» (Ibídem, 29)

ratura estadounidense, de tal manera que la voluntad de reflejar la dimensión menos complaciente de la sociedad, «la visión sórdida y violenta de la realidad, y la adaptación franca de las cosas tal cual eran abundaban en los textos de autores como Frank Norris o Theodore Dreisser, anunciando en alguna medida lo que sería una escuela intrínsecamente norteamericana...» (HERNÁNDEZ CAVA, 1993, 147); es decir, la literatura vocacionalmente pegada a la descripción y a la recomposición, en términos de apariencia realista, del entorno que la alimenta. Todo apuntaba en la misma dirección.

Así pues, abriendo las ventanas del relato a las calles de una realidad sacudida por la violencia y dominada por la incertidumbre que genera la ruptura con los valores de la sociedad industrial de finales del siglo XIX (producida tras el desenlace de la primera guerra mundial), la novela negra relega a un segundo plano la matriz del relato policíaco tradicional para convertirse en testimonio de unos acontecimientos que están inmersos en la crónica de sucesos y que pertenecen al pulso cotidiano de muchas ciudades del país. Ahora bien, al contrario que en aquel, aquí la solución del enigma no sólo se revela en la mayoría de las ocasiones como un mero soporte argumental, sino que su explicación deja tras de sí, casi siempre, más incógnitas de las que despeja.

El racionalismo optimista del relato policial se sustituye, de este modo, por el pesimismo radical del género negro; el crimen de salón, por la violencia callejera; el relato lineal, por la narración fragmentada; las luces del raciocinio metódico y meticuloso, por las sombras de la realidad; y el héroe estereotipado, por seres de carne y hueso con las mismas contradicciones que el hombre de la calle. El nuevo género nace, por su propia esencia constitutiva, por las raíces que hunde en la realidad y por los modos con los que se expresa, con vocación de popularidad.

Los pulps *y el cine mudo*

Los primeros relatos de lo que mucho más tarde recibiría el

nombre de novela negra[4] vieron la luz en Estados Unidos, a comienzos de los años veinte, en unas revistas de consumo popular denominadas –por el barato papel de pulpa en el que eran impresas– *pulp magazines* o, más abreviadamente, *pulps*. Estas publicaciones, que conocieron un gran auge editorial desde el final de la primera guerra mundial, difundían desde sus páginas, a precios muy asequibles, diversos géneros de ficción (próximos a la subliteratura en muchos casos) dirigidos fundamentalmente al entretenimiento de un público masculino de clase baja, lo que explica que la temática criminal –con sus dosis de violencia y su vitola de actualidad– gozase de gran aceptación entre la mayoría de sus lectores y acabase por tener sus propias colecciones de revistas especializadas.

La más conocida de todas esas publicaciones de tema criminal sería *Black Mask*, *pulp* fundado en 1920 por los intelectuales Henry Mencken y George Jean Nathan desde cuyas páginas se difundieron las primeras –y tal vez las más representativas en aquellos momentos– muestras narrativas de la literatura de serie negra. Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Erle Stanley Gardner, Raoul Whitfield, Horace McCoy y Norbert Davis formaban parte de su nómina habitual de colaboradores, a los que vinieron a añadirse –a comienzos de los años treinta– los nombres de Raymond Chandler, Paul Cain o Richard Sale, entre muchos otros.

En diciembre de 1922 *Black Mask* publicaba *The False Burton Combs*, de Carroll John Daly, y *The Road Home*, uno de los primeros relatos de Dashiell Hammett –quien por entonces firmaba todavía con el seudónimo de Peter Collinson–, y con ello iniciaba la difusión de un género que –por lo que interesa destacar ahora– trataba de manera crítica y realista el hecho criminal que, en esos momentos, sacudía los cimientos morales de la sociedad norteamericana de la época. Sin em-

4. El nombre del género procede del título de la colección que Marcel Duhamel, aprovechando el éxito de cinco filmes negros estrenados en Francia entre julio y agosto de 1946 (*El halcón maltés*, *Laura*, *Historia de un detective*, *Perdición* y *La mujer del cuadro*), concibió para que la editorial Gallimard divulgase, desde 1948, las obras de los escritores que estaban en la base de esa filmografía. «Série noire» (Serie negra) fue el título que Jacques Prévert encontró para bautizar a la nueva colección y, de paso, al propio género.

bargo, no sólo será la literatura –a través de *Black Mask*, de otros *pulps* policíacos o de las recién inauguradas colecciones de bolsillo– quien se ocupe de retratar el rostro cotidiano de la violencia.

Las fuentes paralelas

El reflejo más inmediato del universo delictivo y de la conflictividad callejera encontraba acomodo también en las páginas de la prensa. A su vez, las películas de temática criminal comienzan a surgir –si bien con un grado de homogeneidad genérica muy inferior– casi al mismo tiempo que las novelas, lo que en ocasiones ha permitido considerar que, al menos en este primer momento de su desarrollo, el cine de gángsters aparece «directamente vinculado al periodismo (...) y a la crónica de actualidad» (LLINÁS, 1993, 158). El periodismo se ofrece, entonces, como el tronco común del que nacen en primera instancia (pues no será ésta su única fuente de inspiración) los argumentos de la literatura y del nuevo modelo cinematográfico y, también, de donde proceden algunos de los primeros guionistas del cine sonoro y algunos de los más conocidos novelistas de la serie negra, como James M. Cain, Raoul Whitfield, Horace McCoy, Richard Sale o Jim Thompson.

La muerte del fiscal de Nueva York William J. Fallon (de gran actualidad en la prensa de la segunda mitad de los años veinte), el asesinato del fiscal de Los Ángeles Earl Rogers y el cuerpo sin vida –encontrado en un subterráneo– del periodista Jake Lingle (un turbio colaborador del hampa) son, entre muchos otros, algunos de los sucesos que ofrecieron primero a la prensa carnaza especulativa y, luego, al cine, material de base para la ficción. Varias películas, de hecho, tomaron como base aquellas noticias; respectivamente: *The Mouthpiece* (James Flood y Elliot Nugent, 1932), *Alma libre* (A Free Soul; Clarence Brown, 1931) y las dos realizadas en 1931 que se inspiran en el tercero de aquellos casos: *Danzad, locos, danzad* (Dance, Fools, Dance), de Harry Beaumont, y *El dedo acusador* (The Finger Points), de John Francis Dillon.

Y si la prensa constituía el primer canal suministrador de soportes argumentales para la ficción criminal, los escenarios teatrales recurrieron con frecuencia a esta fuente de materia prima para conformar la primera versión de aquella. Así sucedió, por ejemplo, con la obra de Frank J. Collins, inicialmente inspirada por el caso de W. J. Fallon y luego reconvertida para la pantalla en la ya citada *The Mouthpiece*. Ahora bien, con raíces o sin ellas en las páginas de los periódicos, lo cierto es que –de forma paralela a la novela– el teatro ofrece por aquellos años una cantera de gran productividad para los argumentos de las películas que van configurando el género.

Algunos éxitos de Broadway construidos en torno al fenómeno del gangsterismo preceden, de hecho, a la aparición de los primeros *pulps* y, durante todos los años treinta, el teatro ya nunca dejó de proporcionar al cine ideas dramáticas para sus producciones sobre el universo del hampa.[5] Así habrán de nacer, entre muchas otras, películas como *La horda* (The Racket; Lewis Milestone, 1928) –sobre el drama homónimo de Barttlet Cormack–, *Broadway* (Paul Fejos, 1930) –a partir de un musical de Philip Dunning y George Abbott–, *The Doorway to Hell* (Archie Mayo, 1930) –basada en dos piezas de Roland Brown: *Self Defense* y *The Last Supper*–, *The Criminal Code* (Howard Hawks, 1931) –inspirada en una obra de Martin Flavin–, *El bosque petrificado* (The Petrified Forest, 1936) –sobre el drama de Robert Sherwood–, *Dead End* (William Wyler, 1937) –una pieza de Sidney Kingsley adaptada con la participación de Lillian Hellman en el guión– y *Rejas humanas* (Blind Alley; Charles Vidor, 1939), una versión de la triunfante obra del mismo título escrita por James Warwick.

Los estudios radiofónicos, por su parte, también se apresuraban a reciclar idénticos materiales para la elaboración de sus seriales: una expresión narrativa que, ya desde el comienzo de los años treinta, se desveló como cauce de una mítica conservadora, instrumentalizada al servicio de los valores hegemónicos o de la política y de la propaganda institucional de cada momento, como sucedió pri-

5. Sobre la relación entre el melodrama de Broadway y las ficciones desarrolladas por el cine de gángsters, véase CLARENS, 1980.

mero con espacios como *Gang Busters* (1936), *Mr. District Attorney* (1939) o el protagonizado por Ellery Queen (1939) y luego, ya en la década de los cuarenta, con los programas de Bulldog Drummond (1941), Nick Carter (1943) o Boston Blackie (1944), siempre posteriores a la popularidad conquistada por sus originales cinematográficos.

Finalmente, también el cómic ensayaba en paralelo sus primeras tiras de dibujo realista y, ya en 1931, un personaje de corte conservador y modales engreídos (el detective Dick Tracy) recreaba sobre el papel la lucha de las fuerzas del orden contra los hampones de los bajos fondos. Esta recuperación de la temática gangsteril para las viñetas encontró continuidad en la serie gráfica de 1934 *Secret Agent X-9* y en la interesante creación posterior de Will Eisner en *The Spirit*, nacida en 1940.

La dinámica delictiva de las calles primero, el filtro informativo de la prensa después, la ficcionalización dramática del teatro más adelante y la estilización narrativa de la novela en paralelo aparecen, así, como las fuentes más claras que van a nutrir al cine de gángsters cuando éste se empeñe en rescatar para la pantalla el eco del manantial original. Al mismo tiempo, y por canales tangenciales, el teatro, la radio y los cómics proponen otras tantas formas de representación bajo las que subyace el ruido insidioso del hampa. Con todos estos elementos –algunos de los cuales inciden con mucho mayor peso que otros– se pone en marcha y se sostiene el proceso que va integrando, dentro de numerosos filmes que recogen las actividades criminales, los cimientos y algunos de los elementos que, desde mediados de los años veinte y todavía desde la mudez de sus imágenes, irán conformando los moldes arquetípicos del futuro *cine de gángsters*, según se verá en un capítulo posterior

El cine sonoro y la novela negra

El potencial narrativo que encerraban tanto las crónicas periodísticas de la violencia callejera como las páginas de la literatura crimi-

nal propició, por otro lado, que la escritura de nuevas historias capaces de trasladar a la pantalla este universo de gran potencialidad fabuladora y estrecha contigüidad con el universo real de la delincuencia se encargara a periodistas y escritores de actualidad que eran habituales en las páginas de la prensa. Así es como Ben Hecht, Jules Furthnam o Robert N. Lee escriben los guiones de unos filmes –*La ley del hampa*, *Los muelles de Nueva York*, *La horda*, *Thunderbolt* (1929)– que se sitúan ya en la frontera inmediata del cine sonoro.

Este último comenzaba a adentrarse en esos años por unos caminos expresivos inexplorados hasta entonces, para circular por los cuales se necesitaban recursos y herramientas diferentes a los del cine mudo, y la sola «sonoridad» de los argumentos que empezaban a surgir –por más efectista o realista que ésta fuese– no constituía un aval suficiente para garantizar el éxito de las nuevas películas. El sonoro encerraba, en sí mismo, una gran potencialidad respecto a las necesidades narrativas implícitas en la narrativa criminal, y su aparición habría de desempeñar un papel esencial en esta evolución.

Por consiguiente, era precisa –como anticiparon en sus trabajos los tres guionistas citados– la incorporación de nuevos elementos dramáticos y narrativos –además de los visuales o los puramente técnicos– para conseguir unos filmes y unas historias que satisfaciesen las expectativas de los espectadores. No hacía falta más que detenerse un momento en la reflexión y mirar alrededor para darse cuenta de que la cantera de donde podrían extraerse esos nuevos argumentos era un género de moda y de actualidad en esos años y que, además, acababa de consolidar los fundamentos de su estilo. Ahora bien, ¿qué ofertaba al cine este nuevo género, en su primera formulación narrativa, para que aquel incorporase a la pantalla sus relatos, buena parte de sus arquetipos y de su nómina de escritores y, con los antecedentes fílmicos ya señalados, diera origen primero al cine de gángsters y luego al cine negro?

La respuesta no puede ser simple, y hay que buscarla no sólo en el éxito de la novela criminal durante ese período, ni en la actualidad de sus temas o en la citada «sonoridad» de su posible tratamiento visual –aunque todos esos elementos condicionasen de al-

guna manera la elección–, sino también en las propias características intrínsecas de la novela negra, que hacían de ella una base narrativa idónea para llevar sus argumentos al cine.

Es fundamentalmente durante el período que media entre 1925 y 1930 cuando la novela de temática criminal establece las bases de su estilo en dos de sus primeras formulaciones narrativas: la escuela *hard boiled* (un término acuñado en Estados Unidos durante los años veinte y que podría traducirse, por referencia al héroe de estos relatos, como «duro y en ebullición») y la escuela *crook story* o lo que podría denominarse como «historias de gángsters».

Dentro de la primera tendencia se inscriben las cinco primeras novelas de Dashiell Hammett que fueron publicadas inicialmente, de manera separada y en los años que se indican en cada caso, en las páginas de *Black Mask*. Se trata de *El gran golpe* (1927), *Dinero sangriento* (1927), *Cosecha roja* (1927-1928) –denominada inicialmente *The Cleansing of Personville,* aparecería como libro en solitario, tras sufrir varios cambios en relación con el texto original, en 1929–, *El halcón maltés* (1929-1930) y *La llave de cristal* (1930). De ellas, las tres primeras con protagonismo del agente (investigador) de la Continental, la cuarta con la aparición, por primera vez en la narrativa de Hammett, del detective Sam Spade, y la quinta protagonizada por Ned Beaumont, el lugarteniente de un gángster llamado Paul Madvig.

También en esos años –y dentro de la misma tendencia– Carroll John Daly alumbraría la parte fundamental de su narrativa en torno a la figura del detective Race Williams (anterior al agente de la Continental) con la publicación en *Black Mask* de *Knights of the Open Palme* (1923) y con la aparición de tres de sus novelas que tienen al mismo personaje como protagonista: *The Snarl of the Beast* (1927), *The Hidden Hand* (1929) y *The Tag Murders* (1930).

Dentro de la escuela *crook story* se inscribe, por su parte, la publicación en el último tercio de la década de cinco novelas decisivas para la configuración temática de esta tendencia narrativa: *Me... Gangster* (1927), de Charles Francis Coe; *Louis Beretti - The Story of a Gunman* (1929), de Donald Henderson Clarke; *El pequeño Cé-*

sar (1929) e *Iron Man* (1930), de W. R. Burnett, y *Scarface* (1930), de Armitage Trail, seudónimo de Maurice Coon.

Si a los nombres citados se añaden los de Horace McCoy –colaborador habitual de *Black Mask* desde 1927– y de Raoul Whitfield –quien después de ocho años publicando sus relatos en esta misma revista da a la imprenta, en 1930, su primera novela: *Green Ice*–, se tendrá el *corpus* fundamental de autores y de obras que establecieron los rasgos esenciales de la novela negra en la segunda mitad de los años veinte. Ahora bien, ¿cúales eran, definidos en términos muy generales, estos rasgos?

En primer lugar, la descripción conductista, behaviorista, de los caracteres de los personajes, que haciendo hincapié en los comportamientos de éstos mostraba sus entresijos a través de sus acciones y de su manera de actuar. Un procedimiento narrativo éste que tiene la virtud de privilegiar la mirada sobre el retrato psicológico y que, por ello mismo, resultaba directamente aplicable al cine, sin apenas necesidad de intermediación o apoyatura discursiva dentro de las imágenes.

En segundo término, los diálogos: secos, cortantes, incisivos, con unos términos y un lenguaje extraídos en muchas ocasiones del argot callejero (pero en realidad muy estilizados), que servían ellos mismos –desprovistos de toda carga explicativa– como conductores de la acción. Unos diálogos, en cierto modo, muy cinematográficos (construidos sobre el enfrentamiento y el choque de las réplicas, sobre el «montaje» de éstas más que a partir de su belleza literaria), con los que el espectador podía identificarse y aprender a valorar las posibilidades que abría, para la construcción de las historias, el invento del sonoro. Unos diálogos, además, muy dinámicos, que se compaginaban extraordinariamente bien con la agilidad de la puesta en escena que requería el nuevo lenguaje cinematográfico.

En tercer lugar, una narración fragmentada, no lineal, con continuos saltos espaciales y temporales, que parecía llevar dentro de sí la exigencia de la elipsis cinematográfica, cuando no del *flash-back*. Y finalmente, también, el retrato ácido y desencantado que estas novelas trazaban de la sociedad norteamericana de la época, desve-

lando, por medio de la representación literaria, la sórdida realidad de crimen, corrupción y chantaje que se ocultaba detrás del apacible mundo de las apariencias, detrás del escaparate que lucía el rótulo de «los felices años veinte».

El realismo crítico y social se ponía de este modo al servicio de un juego metafórico que, utilizando desde otro punto de vista el mecanismo conductista empleado para la descripcion de los personajes, permitía atisbar el trasfondo moral de una sociedad a través de los comportamientos de sus individuos. Semejante configuración, sin duda, debía atraer de inmediato al cine, pues permitía traducir esa visión al lenguaje de las imágenes e incorporar o inyectar por debajo diferentes significados a la lectura lineal de éstas. Al mismo tiempo los cineastas podían servirse también de este procedimiento y, so pretexto de intentar un acercamiento con sus películas a la temática del crimen, introducir en ellas sus propias reflexiones acerca de los problemas que acuciaban a la sociedad de su tiempo.

La suma de todos los factores enumerados –unida a la popularidad del género en esos años, la actualidad de sus temas, su calculada ambigüedad y sus dosis de acción y de violencia– hizo que los productores y guionistas posaran sus ojos e intereses en la novela negra y, como consecuencia, comenzaran casi inmediatamente a adaptar sus textos para la pantalla y, a partir de 1930, iniciasen la contratación masiva de sus autores para la fabricación de guiones casi en serie. El cine de gángsters comenzaba a dar sus primeros pasos.

Escuelas y autores de la novela negra

La conexión y la contaminación mutua que se establece entre la literatura y el cine negro desde 1930 impone, de manera insoslayable, la necesidad de examinar –siquiera sea de forma sucinta– las líneas maestras que rigen el desarrollo de la novela negra desde su nacimiento para, a través del análisis de sus diferentes subgéneros, intentar comprender algunas de las pautas que sigue la evolución de su homónimo fílmico.

Cronológicamente, la primera escuela que surge como tal y que, además, da origen al género es la denominada *hard boiled*, cuyos máximos representantes durante los años veinte son Carroll John Daly, Dashiell Hammett y Raoul Whitfield y, en la década siguiente, Paul Cain, Norbert Davis, Horace McCoy, Frederick Nebel y, sobre todo, Raymond Chandler, a quien se puede considerar como el máximo representante de la segunda generación de novelistas y el gran renovador del género.

La creación de atmósferas inquietantes y plomizas, el tono febril del relato, la estructura laberíntica, los diálogos restallantes y afilados, el enfoque realista de la narración y la conducción de ésta por un personaje prototípico (casi siempre un detective, pero también un abogado o un periodista), que funda sus investigaciones más en la acción que en la reflexión y cuya mirada crítica, y a veces escéptica, sobre el mundo que lo rodea marca el tono moral del relato son algunas de las características de esta corriente literaria que alimenta mayoritariamente al cine negro de los años cuarenta.

Un cine que no fue capaz de trasponer a la pantalla toda la compleja ambigüedad estructural y temática de estos relatos hasta que no consiguió encontrar, en términos estéticos y narrativos, la equivalencia expresiva de aquellas, si bien cabe registrar algunos intentos de adaptaciones –todavía planos y lineales– en la producción de los años treinta. Tres ejemplos extraídos de la literatura de Hammett pueden ilustrar el estadio primitivo al que nos referimos: *El halcón* (The Maltese Falcon; Roy del Ruth, 1931), *Woman in the Dark* (Phil Rosen, 1934) y *La llave de cristal* (The Glass Key; Frank Tuttle, 1935).

Posteriormente, y ya como una derivación de aquella corriente –pero no como una tendencia propia– habría que considerar la llamada escuela *tough* "endurecido" que nace, tras el trauma moral de la Depresión, con las aportaciones de escritores como James M. Cain, Horace McCoy (presente también en la tendencia anterior), Edward Anderson y Don Tracy. Éstos sustituyen en sus narraciones el protagonismo del detective *hard boiled* (llámese éste Race Williams, Continental Op, Sam Spade, Joe Garner o Philip Marlowe)

por el de un personaje que o bien representa al «luchador contra la degradación de los poderes reales o fácticos, a menudo convertido en víctima de los mismos», o bien al «individuo empujado al delito por los propios condicionamientos de la maquinaria social»(COMA, 1979, 35).

Con ese desplazamiento del personaje protagonista hacia la periferia del sistema, esta corriente pondrá el acento en el enfrentamiento individuo-sociedad que se halla en el eje de sus preocupaciones sociopolíticas y que tiñe sus obras de un cierto pesimismo existencial. Dos elementos que pueden encontrarse mutuamente imbricados en la más radical asimilación cinematográfica de una novela *tough*, *El abrazo de la muerte* (Criss Cross, 1948), de Robert Siodmak –basada en la novela del mismo título escrita por Don Tracy en 1936–, y cuya huella es fácil rastrear también en un filme rodado en plena eclosión de esta tendencia: *Sólo se vive una vez* (You Only Live Once, 1937), de Fritz Lang.

Casi contemporánea a la narrativa *hard boiled* surge, a finales de los años veinte, la segunda tendencia en importancia de la literatura de serie negra: la denominada *crook story*, cuyos títulos fundacionales se han enumerado en el apartado anterior. Notas distintivas de esta corriente serán la organización del relato en torno a la biografía de un gángster, la ausencia de estructura detectivesca, una narración lineal y sin recovecos, historias entresacadas de las noticias diarias de la crónica de sucesos...

Tales características confieren a los relatos adscritos a esta corriente una simplicidad argumental, narrativa y dramática mucho mayor que la de sus vecinos *hard boiled*, lo que, unido a la permanente actualidad de los hechos representados, acabará propiciando que sean las novelas *crook* las primeras que las productoras adapten para la pantalla, circunstancia que está en el origen del cine de gángsters de los años treinta. Así, *El pequeño César* (1929) y *The Iron Man* (1930), de W. R. Burnett, serán llevadas al cine, al año aproximado de su publicación, por Mervyn LeRoy (*Hampa dorada*, 1931) y Tod Browning (*The Iron Man*, 1931) respectivamente.

De la misma forma, *Scarface* (1930), de Armitage Trail, no de-

berá esperar más de dos años para que Howard Hawks consiga estrenar su adaptación cinematográfica –con la participación de W. R. Burnett en el equipo de guionistas– en la película del mismo título; y Dashiell Hammett escribirá un relato *crook* para que Rouben Mamoulian dirija *Las calles de la ciudad* (City Streets, 1931), y aun Martin Flavin verá adaptada su obra teatral homónima en *The Criminal Code* (1931), de Howard Hawks.

Por una vía colateral a esta corriente, pero con ribetes *tough*, habría que considerar también al llamado subgénero penitenciario, cuyos dos títulos inaugurales ven la luz en estos años: *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang* (1931), de Robert Elliot Burns, y *20.000 Years in Sing Sing* (1932), de Lewis E. Lawes. Dos obras que, dada su similitud con la estructura de la narrativa *crook* (la biografía gangsteril se sustituye aquí por las memorias de un recluso), serían inmediatamente llevadas al cine por Mervyn LeRoy (*Soy un fugitivo*, I Am a Fugitive from a Chain Gang, 1932) y Michael Curtiz (*Veinte mil años en Sing Sing*, 20.000 Years in Sing Sing, 1933) respectivamente.

Si la turbiedad subterránea de los contradictorios años veinte alumbró la narrativa *hard boiled* y la fractura moral de la Depresión engendró simultáneamente las tendencias y subtendencias de la *crook story*, la literatura penitenciaria y los relatos *tough*, las esperanzas de regeneración social que el *New Deal* llevaba consigo darían origen a los primeros títulos –*El cartero siempre llama dos veces* (1934), de James M. Cain, y *¿Acaso no matan a los caballos?* (1935), del ubicuo Horace McCoy– de una nueva tendencia que, poniendo el acento en el individuo y relegando lo colectivo a un segundo plano, encontrará su despegue narrativo en los años cuarenta: la psicología criminal.

Fredric Brown, Kenneth Fearing, Vera Caspary, William Irish (el seudónimo más conocido de Cornell Woolrich) y el citado James M. Cain –una vez abandonadas sus veleidades *tough*– son los principales cultivadores de esta corriente a la que luego se añadirían Jim Thompson (probablemente el autor más importante de la tercera generación de novelistas) y Patricia Highsmith.

La conexión con el psicoanálisis, el estudio de la motivación cri-

minal desde el punto de vista del individuo, la profundización en el estudio de los caracteres de los personajes, la intriga de raíz sentimental en ocasiones y un cierto irracionalismo presidiendo todo el conjunto constituyen algunas de las notas específicas de estos relatos, auténtica copia en negativo de la narrativa fundada en la psicología clásica. El éxito de esta nueva corriente a partir de los años cuarenta y, sobre todo, desde el final de la segunda guerra mundial facilitará que muchos de sus títulos sean llevados a la pantalla, de forma masiva, una vez que el cine negro despliega ya –a las alturas de 1945– toda su madurez y complejidad como formulación genérica.

De hecho, aunque existen antecedentes de algunas adaptaciones anteriores a esta fecha –*Perdición* (Double Indemnity, 1944), de Billy Wilder, extrae su argumento de la novela del mismo título escrita por James M. Cain en 1936, y *Laura* (Laura, 1944), de Otto Preminger, procede del relato homónimo de Vera Caspary publicado un año antes-, el núcleo fundamental de éstas se iniciará a partir de 1946, con el regreso masivo de los traumatizados ex combatientes de la gran guerra, e irá multiplicando su presencia hasta llegar a ocupar gran parte de la producción del cine negro durante el trienio 1951-1953.

Tal vez como un eco tardío de la regeneración moral propugnada por Franklin D. Roosevelt en los años inmediatamente anteriores, la década de los cuarenta alumbrará un nuevo subgénero de la novela negra destinado a mostrar los procedimientos empleados por la policía en su lucha contra el crimen: el *police procedural*. La utilización de técnicas documentales, el enfoque realista, la narración rectilínea, el final prefijado en torno al éxito policial –al menos en la primera fase de desarrollo de esta corriente– y el protagonismo de los agentes de la ley delinean los contornos de una tendencia que tiene entre sus cultivadores a E. V. Cunningham (seudónimo de Howard Melvin Fast), William P. McGivern o el matrimonio Lockridge.

La prolongación de esta línea narrativa durante el período más áspero de la guerra fría, y en pleno apogeo del macartismo, propiciará –ayudada por su propia simplicidad estructural– las versiones cinematográficas de las obras de estos autores, abriendo con dicha

orientación un proceso que se inicia a finales de los años cuarenta y que se extiende hasta bien entrada la década de los sesenta.

Así, las adaptaciones de la serie sobre la comisaría del distrito 87 de Ed McBain (seudónimo de Evan Hunter) comenzaron en 1957 (con *Cop Hater*, de William Berke), continuaron en la década siguiente y dieron lugar todavía a algunos filmes esporádicos en los años setenta, alguno de ellos rodado incluso fuera de las fronteras estadounidenses: *El turbulento distrito 87* (Fuzz, 1972), de Richard A. Colla, y *Laberinto mortal* (Les Liens de sang, 1977), de Claude Chabrol. A su vez, *Fallen Angel* (1952), de E. V. Cunningham (publicada en realidad con la firma de Walter Ericson, primer seudónimo de su autor), inspiró *Espejismo* (Mirage, 1965), de Edward Dmytryk, así como también el *remake* de ésta (*La noche invita a matar* / Jigsaw),[6] filmado tres años después por James Goldstone. Igualmente, varios ciclos de las novelas de este subgénero, protagonizadas casi siempre por un personaje fijo, estuvieron también en la base de las series televisivas que, con el auge de este medio, comenzaron a proliferar en Estados Unidos desde la década de los cincuenta. El gángster dejaba su sitio al ambiguo agente de la ley.

Éstas son, a grandes rasgos, las principales líneas de fuerza que impulsan el desarrollo de la novela negra desde su nacimiento hasta los años sesenta, una etapa en la que –como sucede con el cine negro– el género comienza a languidecer al mismo tiempo que su influencia se extiende fuera de sus fronteras originales. En cualquier caso, el mapa de situación trazado en las páginas precedentes no es nada más que una imagen simplificada y perfilada de la realidad, una construcción metodológica que sólo puede servir de guía orientativa si se la interpreta desde este último punto de vista.

Cualquier lector atento habrá advertido ya, por consiguiente, que las fronteras entre las distintas corrientes no están nunca del

6. Producida y rodada inicialmente para la televisión, se estrenó primero en salas comerciales. No se confunda con *Jigsaw* (Fletcher Markle, 1949), ni con *Jigsaw* (William Graham, 1971), también rodada para la pequeña pantalla, ni tampoco con la británica *Jigsaw* (Val Guest, 1962), puesto que ninguna de estas tres tiene nada que ver con la novela citada.

todo claramente delimitadas como tales, que los diferentes escritores saltan con frecuencia entre los puestos aduaneros para pasarse de una tendencia a la vecina –ya sea en el cine, ya en la literatura– y que, por citar un ejemplo solo, la línea que separa una novela *hard boiled* de otra *tough*, a ésta de una *crook story* o a ésta de un relato penitenciario es tan frágil –en realidad– como la barrera que separa el bien del mal en sus ficciones respectivas.

Novelistas, guionistas y adaptaciones

El éxito de *El pequeño César* (W. R. Burnett, 1929), tanto en su formulación literaria como en su trasposición a la pantalla (*Hampa dorada*), y la popularidad progresiva de la novela negra abrieron las puertas de Hollywood a un número creciente de escritores que comenzaron a participar como guionistas bien en las adaptaciones cinematográficas de sus propias obras, bien en las adaptaciones de los relatos de otros colegas suyos, bien en la creación de textos originales para el cine.

Entre todos ellos, unos alcanzarían fama como guionistas antes de obtener el éxito como escritores –ese sería el caso de Horace McCoy o James M. Cain–, otros aportarían la savia de su experiencia previa como periodistas para incorporarla al tronco común de la novela y el cine negros –James M. Cain, Donald Henderson Clarke y Paul Cain entre varios–, y casi todos trabajarían a lo largo de su carrera en distintos géneros (cine negro, *western*, comedia...) y para diferentes estudios (Warner, Metro, Columbia...) dejando su impronta en la configuración del cine clásico.

El mismo año en el que triunfaba *Hampa dorada*, es decir, en 1931, Dashiell Hammett, W. R. Burnett y Horace McCoy se encontraban trabajando ya como guionistas en Hollywood. A estos nombres hay que añadir los de Raoul Whitfield, Paul Cain (que firmaba como Peter Ruric sus colaboraciones cinematográficas), Armitage Trail, Donald Henderson Clarke, James M. Cain y, algo más tarde, J. E. Grant, Frank Gruber y Borden Chase para completar la pri-

mera generación de escritores que pusieron su talento al servicio del cine. A su lado, trabajando codo con codo en los equipos de guionistas de los grandes estudios, se encontraba también un nutrido grupo de éstos escribiendo textos originales o realizando adaptaciones de relatos foráneos para la pantalla. Kubec Glassman, Wilson Mizner, Carey Robinson, John Bright y Ben Hecht eran algunos de los nombres más conocidos de este elenco de guionistas. Comenzaba el período fundacional del cine de gángsters.

Transcurre el citado año de 1931 cuando Hammett, que se ha trasladado a Hollywood en el verano del año anterior, escribe –dentro de los cauces de la *crook story*– la historia original para *Las calles de la ciudad*, de Rouben Mamoulian, al mismo tiempo que interviene en la primera adaptación de una de sus obras más emblemáticas: *El halcón maltés*, llevada al cine por Roy del Ruth con el título de *El halcón* (1931). Comienza de este modo su trabajo a sueldo como guionista de los grandes estudios, una actividad que luego se prolongará a través de numerosas intervenciones, a las que resulta difícil seguir sus huellas debido a los métodos de escritura en serie seguidos por entonces, con continuas revisiones y modificaciones del mismo texto por parte de diferentes guionistas, argumentistas o dialoguistas.

A pesar de todo, se sabe que intervino en los argumentos de *Private Detective 62* (Michael Curtiz, 1933) y de *Mister Dynamite* (Alan Crosland, 1935) y que –tras el éxito de su novela *El hombre delgado* y bajo contrato de la Metro– escribió los guiones de cuatro películas basadas en los personajes y situaciones de esta obra: *La cena de los acusados* (The Thin Man, 1934), *Ella, él y Asta* (After the Thin Man, 1935), *Otra reunión de acusados* (Another Thin Man, 1939) y *Shadow of the Thin Man* (1941), todas ellas dirigidas por W. S. Van Dyke.

Casi contemporáneamente a su trabajo como guionista, el escritor puede ver de qué manera se llevan también a la pantalla las primeras adaptaciones de sus obras –las tres primeras ya citadas en un apartado anterior, más *Satan Met a Lady* (William Dieterle, 1936)–, algunas de las cuales volverán a ser puestas en imágenes de nuevo,

ya en los años cuarenta, para inaugurar el período fundacional del cine negro, como sucede con *El halcón maltés* (John Huston, 1941) y *La llave de cristal* (The Glass Key; Stuart Heisler, 1942), y esto sin contar las dos secuelas oportunistas de la serie sobre *El hombre delgado* que suponen *The Thin Man Goes Home* (Richard Thorpe, 1944) y *Son of the Thin Man* (Edward Buzzell, 1947).

En la década siguiente, la «caza de brujas» desatada por el macartismo y el clima de guerra fría que vive el país, además de la nueva línea evolutiva que empieza a seguir el cine negro, provocan la desaparición de las adaptaciones fílmicas de la literatura de Hammett –igual suerte correrán también las obras de Chandler– con una única excepción: *The Fat Man* (1950), de William Castle. A partir de aquí habrá que esperar treinta años para que el escritor vuelva a las pantallas en el inesperado homenaje que Wim Wenders le rinde en *El hombre de Chinatown* (Hammett, 1982), película en buena medida fallida y construida a partir de textos originales del propio novelista.

Avalado por el éxito de su primera novela (*El pequeño César*), W. R. Burnett se incorpora a Hollywood casi a renglón seguido de su salto a la celebridad e inmediatamente participa en la elaboración de los guiones de *El dedo acusador* (J. F. Dillon, 1931), *El monstruo de la ciudad* (Beast of the City; C. Brabin, 1932) y de un título carismático del cine de gángsters: *Scarface* (1932), dirigido por H. Hawks. Al mismo tiempo contempla también cómo se adaptan numerosas obras suyas para la pantalla, y algunas por cineastas de tanto prestigio como Mervyn LeRoy (la susodicha *Hampa dorada*), Tod Browning (*The Iron Man*), John Ford (*Pasaporte a la fama*, The Whole Town´s Talking, 1935) o William Dieterle (*El doctor Sócrates*, Dr. Socrates, 1935).

La importante labor desarrollada por Burnett como guionista y como suministrador de relatos para el primitivo cine de gángsters se complementa, en 1941, con su participación en el guión de la película que, basada en la novela suya del mismo título, oficiará de lírica transición hacia los contornos del cine negro: *El último refugio* (High Sierra), de Raoul Walsh. A partir de esta fecha, todavía diver-

sifica más su actividad como guionista mientras continúa participando en las adaptaciones de sus propias obras –*Nobody Lives Forever* (Jean Negulesco, 1946), *Accused of Murder* (Joe Kane, 1956)– o colaborando en la construcción de guiones originales para otros filmes negros: *El cuervo* (This Gun for Hire, 1942), de Frank Tuttle, y *The Racket* (1951), de John Cromwell.

Mientras tanto, las obras de Burnett siguen su proceso de adaptación cinematográfica en un itinerario que se prolonga hasta más allá de los años sesenta. Una novela que denuncia la corrupción institucional en pleno inicio de la «caza de brujas», *La jungla del asfalto* (1949), se lleva la palma en este apartado al ser objeto de cuatro versiones distintas: *La jungla del asfalto* (The Asphalt Jungle; John Huston, 1950), *Arizona, prisión federal* (The Badlanders; Delmer Daves, 1958) –con su historia trasplantada al *western*–, *Cairo* (Wolf Rilla, 1963) y *Cool Breeze* (1972), de Barry Pollack.

El deseo sexual como detonante del asesinato, la ausencia de cualquier sentimiento de culpabilidad, la crítica de las instituciones sociales y el protagonismo de personajes mezquinos, con los que el espectador difícilmente podría identificarse, fueron motivos más que suficientes para que la censura (como sucedería también en el caso de Horace McCoy y Don Tracy) vetara las adaptaciones cinematográficas de las obras de James M. Cain hasta mediados de los años cuarenta. Esta circunstancia no llegó a impedir, sin embargo, que el escritor participara durante los años treinta (contratado por la Columbia) en la elaboración de diversos guiones –*Algiers* (John Cromwell, 1938) o *Stand-Up and Fight* (W. S. Van Dyke, 1939)– en muchos de los cuales ni siquiera pudo aparecer acreditado como tal.

Simultáneamente, sus obras menos ácidas se convierten en la materia narrativa de un buen número de adaptaciones hasta que a mediados de los años cuarenta, con el despegue de la llamada «psicología criminal» y con la relajación de la censura, se levanta la prohibición impuesta por el código Hays a tres de sus novelas: *El cartero siempre llama dos veces* (1934), *Pacto de sangre* (1936) y *Una serenata* (1937). La primera –objeto de dos versiones previas en una Europa con instrumentos de censura menos rígidos: *Le der-*

nier tournant (Pierre Chenal, 1939) y *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942)– fue llevada a las pantallas primero por Tay Garnett (*El cartero siempre llama dos veces*, The Postman Always Rings Twice, 1946) y mucho después por Bob Rafelson en la película del mismo título (1981). La segunda, por su parte, dará origen a una de las obras más emblemáticas del cine negro: *Perdición* (1944), de Billy Wilder, sobre un guión de este último y de Raymond Chandler.

La tercera novela, por último, debió esperar algunos años más para ser llevada al cine, aunque luego acabaría dando lugar a tres películas: *Dos pasiones y un amor* (Serenade, 1956), de Anthony Mann; *Interludio de amor* (Interlude, 1956), de Douglas Sirk, y un *remake* de esta última, con el mismo título, filmado por Kevin Billington en 1967. La lista no se agota, sin embargo, con estas adaptaciones, sino que se prolonga en una decena de películas más entre las que destacan: *Huracán* (When Tomorrow Comes, 1939), de John M. Stahl; *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, 1945), de Michael Curtiz; *Si ella lo supiera* (Everybody Does It, 1949), de Edmund Goulding, y *Ligeramente escarlata* (Slightly Scarlet, 1956), de Allan Dwan.

Otros miembros de esta primera generación de escritores que trabajaron como guionistas en Hollywood también vieron adaptadas sus obras a la pantalla. Así, el *Scarface* de Armitage Trail dará origen a la película homónima filmada por Howard Hawks (1932) y, mucho después, a *El precio del poder* (Scarface; Brian de Palma, 1983). Un relato de Paul Cain (*Fast One,* 1932) se convirtió en *Casino de mar* (Gamblin Ship; L. Gasnier y Max Marcin, 1933). Donald Henderson Clarke ofrece las páginas de *Louis Beretti-The Story of a Gunman* (1929) a John Ford para que éste ruede *El intrépido* (Born Reckless, 1930), y tres novelas de Horace McCoy –*They Shoot Horses, Don't They?* (1935), *Kiss Tomorrow Good-Bye* (1948) y *This is Dynamite* (1951)– dieron lugar respectivamente a *Danzad, danzad, malditos* (Sydney Pollack, 1969), *Corazón de hielo* (Gordon Douglas, 1950) –ambas con títulos oríginales homónimos de sus novelas–, y *Un hombre acusa* (The Turning Point, 1953), de William Dieterle.

A finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta, mientras Burnett, Hammett o James M. Cain continúan trabajando en Hollywood como guionistas, una segunda generación de autores de novela negra –compuesta por escritores como Raymond Chandler, Jonathan Latimer y, algo más tarde, Geoffrey Homes (seudónimo de Daniel Mainwaring) y David Goodis– empieza a escribir también para los estudios.

De este póquer de novelistas, el primero en firmar un guión será Jonathan Latimer, quien se encarga de adaptar la obra homónima de Hammett que Stuart Heisler dirige en 1942: *La llave de cristal.* A este trabajo inicial le seguirán los guiones de *The Big Clock* (John Farrow, 1946) y *They Won't Believe Me* (Irving Pichel, 1947), así como también dos nuevos trabajos de Farrow: *Mil ojos tiene la noche* (Night Has a Thousand Eyes, 1948) –sobre una novela de Cornell Woolrich– y *Plunder of the Sun* (1953), a los que debe sumarse su producción como guionista de televisión dentro de una dilatada carrera desarrollada en este medio desde mediados de los años cincuenta.

Raymond Chandler, por su parte, comienza a trabajar para la Paramount en 1942, colaborando con Billy Wilder en la adaptación de la novela ya citada de James M. Cain y escribiendo, así, el guión de *Perdición* (1944). A partir de aquí, su labor en tanto que guionista aparece acreditada en filmes como *El porvenir es nuestro* (And Now Tomorrow; Irving Pichel, 1944), *Misterio en la noche* (The Unseen; Lewis Allen, 1945), *La dalia azul* (The Blue Dahlia; George Marshall, 1946) y, tras un paréntesis de cinco años, en la primera versión de *Extraños en un tren* (Strangers on a Train, 1951), donde las divergencias con Alfred Hitchcock pondrían fin a su carrera como guionista.

Desaparecidas prácticamente de las pantallas durante los años cincuenta, las adaptaciones de las obras de Chandler tuvieron lugar durante el período de esplendor del cine negro y centradas siempre alrededor del personaje principal de su literatura: el detective Philip Marlowe. Así, tras las dos versiones realizadas por Irving Reis y Herbert I. Leeds en 1942 (*The Falcon Takes Over* y *Time To Kill*), donde Marlowe ve cambiado su nombre por el de los protagonistas

de las dos series respectivas («El Halcón» y Michael Shayne), las obras maestras del escritor llegan al cine de la mano de Edward Dmytryk –*Historia de un detective* (Murder, My Sweet, 1944)–, Howard Hawks –*El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946)–, Robert Montgomery –*La dama del lago* (Lady in the Lake, 1946)– y John Brahm –*The Brasher Doubloon*, 1947–.

Posteriormente, la narrativa de este escritor sufre un largo período de hibernación que termina en 1969, cuando Paul Bogart filma la endeble y fallida *Marlowe, detective muy privado* (Marlowe), a la que siguen la ecléctica, pero muy interesante, *El largo adiós* (The Long Good-Bye, 1973), de Robert Altman, el atildado ejercicio nostálgico de *Adiós, muñeca* (Farewell my Lovely; Dick Richards, 1975) –tercera versión de la novela homónima tras las firmadas por Irving Reis y Edward Dmytryk– y el torpe *remake* perpetrado por Michael Winner en 1977: *Detective privado* (The Big Sleep).

A mediados de los años cuarenta, cuando el predominio de la «psicología criminal» favorece y multiplica las adaptaciones cinematográficas de las obras de William Irish –*The Leopard Man* (J. Tourneur, 1943), *La dama desconocida* (Phantom Lady; R. Siodmak, 1944), *Ángel negro* (The Black Angel; Roy William Neill, 1946), *Acosados* (The Chase; A. Ripley, 1947), etcétera–, de Vera Caspary –*Laura*, de Otto Preminger– o de James M Cain, un par de nuevos guionistas procedentes de la narrativa criminal comienza a trabajar en Hollywood : David Goodis y Geoffrey Homes. Ninguno de los dos destacará, sin embargo, por la labor desarrollada en este campo, sino por las adaptaciones que el cine realizará de sus obras y en concreto de dos de ellas: *Dark Passage* (1946), de D. Goodis –que da lugar a *Senda tenebrosa* (Dark Passage; Delmer Daves, 1947)–, y *Build My Gallows High* (1946), de G. Homes, que el propio escritor ayudaría a adaptar para ofrecer la materia narrativa de una de las películas más hermosas del cine negro: *Retorno al pasado* (Out of the Past, 1947), de Jacques Tourneur.

Ausentes Hammett y Chandler de las pantallas y con su puesto ocupado, entre otros, por David Goodis, Horace McCoy y William

Irish, una tercera generación de novelistas se incorpora a los estudios desde comienzos de los años cincuenta. Jim Thompson es la personalidad más destacada de este grupo y también el autor que ofrece, a lo largo de una treintena de obras, la imagen más desolada, pesimista y cruel del mundo que lo rodea.

Su trabajo como guionista incluye sus intervenciones en dos filmes de Stanley Kubrick –*Atraco perfecto* (The Killing, 1956) y *Senderos de gloria* (Paths of Glory, 1957)–, una adaptación de su propia novela *The Getaway* (1958) –que iba a dirigir Peter Bogdanovich–[7] y el proyecto frustrado de *Killer at Large*, de nuevo para Kubrick. Como novelista, sin embargo, tuvo que esperar hasta los últimos años de su vida para ver adaptadas algunas de sus obras y, aun así, sólo tuvo tiempo de presenciar la primera versión de la ya citada *The Getaway* y la que Burt Kennedy realizó sobre *The Killer Inside Me* (*El asesino está dentro de mí*) en la película homónima de 1975, además de intervenir –ese mismo año– en un pequeño papel secundario dentro de *Adiós, muñeca* (D. Richards).

No fue, por lo tanto, hasta después de su muerte (acaecida el 7 de abril de 1977) cuando sus novelas empezaron a ser llevadas a la pantalla con cierta regularidad, dando paso a las realizaciones sucesivas de *Serie negra* (Serie Noire, 1978) –dirigida por Alain Corneau sobre *A Hell of a Woman* (1954)–, *Coup de torchon* (1981) –con la que Bertrand Tavernier adaptaba de forma magistral *Pop 1280* (1964)–, *Los timadores* (The Grifters, 1990) –una realización de Stephen Frears a partir de la novela del mismo título (1963)– y otras dos películas de idéntica fecha sobre sendas novelas homónimas de 1955 y 1957 respectivamente: *Dark, my Sweet*, de James Foley, y *The Kill-Off*, de Maggie Greenwald.

Al igual que Jim Thompson, Mickey Spillane participó también como actor en un par de títulos protagonizados por Mike Hammer,

7. Será necesario esperar hasta 1972 para que, finalmente, Sam Peckinpah dirija con *La huida* (The Getaway), a partir de un guión escrito por Walter Hill, la primera adaptación de una novela de Thompson. Una segunda versión de este mismo relato aparece en 1994, con el mismo título, realizada por el incompetente Roger Donaldson sobre un guión que, esta vez, firman Walter Hill y Amy Jones.

el rudo detective creado por el escritor, que daría origen, igualmente, a una serie televisiva. La apología de la violencia y la defensa de los métodos de investigación que o bien bordean la frontera de la ley o bien la franquean abiertamente alejan, sin embargo, a este autor del lúcido y radical pesimismo que destila la obra de Thompson y lo convierten, de hecho, en uno de los creadores de ese prototipo del policía cruel y justiciero que terminará adueñándose de las pantallas durante los años sesenta y setenta.

Más interesantes que las adaptaciones cinematográficas de las obras de Spillane –entre las que, por encima de todas, sobresale *El beso mortal* (Kiss Me Deadly, 1955), de Robert Aldrich– resultan ser las de otro autor menos conocido, pero con una narrativa bastante más original y desesperanzada: William P. McGivern. De su pluma proceden los relatos originales que dieron lugar, entre otros títulos, a *Los sobornados* (The Big Heat; Fritz Lang, 1953), *Burlando la ley* (Shield for Murder), dirigida por Edmond O'Brien y Howard Koch en 1954, *Hell on Frisco Bay* (Frank Tuttle, 1956) y *Odds Against Tomorrow* (1959), de Rober Wise.

Anotemos, por último, el nombre de otra escritora (Patricia Highsmith) cuya obra estará en la base de buena parte de las adaptaciones cinematográficas de los años setenta y ochenta, y que en 1951 ve ya como una novela suya (*Strangers on a Train*, 1949) permite realizar a Hitchcock, con la participación de Raymond Chandler en el guión, una de sus grandes obras maestras: *Extraños en un tren*.

3. La producción de los estudios

En el Hollywood del *studio system* cada factoría desarrollaba, con suficiente flexibilidad y diversificación, su propia personalidad. Ahora bien, ninguna de las «cinco grandes» (Paramount, MGM, Fox, Warner, RKO), de las tres medianas (Universal, Columbia, United Artists), o de los pequeños estudios independientes (Republic, Monogram, PRC, Victory, Eagle-Lion) poseía, ni mucho me-

nos, la exclusiva sobre algún género en concreto. Su relativa especialización, o marchamo diferencial (casi nunca reducido a un solo ámbito), derivaba de su habilidad o constancia para mantener abiertas líneas de trabajo que trataban de rentabilizar un éxito puntual mediante la producción, más o menos estable, de títulos que explotaban el filón anunciado por el anterior.

Así es como la Warner, la vieja empresa familiar fundada por cuatro hijos de un zapatero de origen polaco y formación talmúdica, que llegó a Baltimore cuando tenía veinticinco años (1882) en busca de un futuro para su familia, adquirió su prestigio como la casa madre del salto al sonoro, del cine urbano y social con expresa militancia roosseveltiana (el origen judío y el instinto liberal de los dueños favorecieron las constantes simpatías demócratas manifestadas por éstos), del musical Berkeley, del cine de gángsters y, finalmente, del cine negro. Nada más tentador, en consecuencia, que tomar al estudio de «No la quiero buena, la quiero el martes» (Jack Warner) como fuente y origen del género.

Y, sin embargo, la realidad se desvela menos simple. La verdad es que la aparición de los gángsters en la pantalla o, al menos, del delincuente profesional, puede rastrearse, ya desde 1908, por los decorados construidos en los estudios neoyorquinos de la Biograph, como luego se precisa en un capítulo posterior. Mucho después, y de manera particularmente intensa cuando empieza a correr paralela con la conquista del sonido (1928/29), la producción del cine de gángsters despega en vertical y, a partir de ese momento, ninguno de los estudios más significativos deja de aportar algún título para retener en la memoria.

Con el nuevo modelo narrativo ya en pleno desarrollo, la Metro Goldwyn Mayer hace posible *Los seis misteriosos* (The Secret Six; George Hill, 1931) y *El enemigo público número uno* (Manhattan Melodrama; W. S. Van Dyke, 1934), mientras que la United Artists, por su parte, produce nada menos que la decisiva *Scarface* (1932). Sin embargo, y de forma insospechada, es en el seno materno de la Paramount donde, adelantándose a todas ellas, se gestan cuatro títulos que devienen tan premonitorios como emblemáticos y que, además,

aparecen ya cargados de resonancias amplificadoras: sucesivamente, tres filmes de Josef Von Sternberg (*La ley del hampa*, 1927; *Los muelles de Nueva York,* 1928; *Thunderbolt,* 1929) y, entre medias, uno de Lewis Milestone: *La horda* (1928).

Si se tiene en cuenta que a estas películas no tardará en sumársele una quinta, por lo demás tan significativa como *Las calles de la ciudad* (Rouben Mamoulian, 1931), resulta bastante llamativo el hecho de que sea precisamente en el estudio de la sofisticación y del *glamour*, de la suntuosidad y de la extravagancia (Sternberg, claro está), de De Mille y de Lubitsch en definitiva, donde aparezcan los brotes germinales más significativos de una corriente cuyo universo, preocupaciones y espíritu le resultaban completamente ajenos a la casa de Adolph Zukor. Y es que en el estudio de «la montaña en el paraíso» cualquier innovación y audacia estaban permitidos, por lo que en este campo, siguiendo la costumbre habitual, sus hangares iban a servir como laboratorio de experimentación, como probeta para la puesta a punto de un producto que luego otros se encargarían de codificar y de poner en circulación.

Esos otros, por supuesto, iban a ser en este caso los hermanos Warner. Con ellos, y con el talante de la casa, sí que encajaba la apuesta de Darryl F. Zanuck (jefe de producción del estudio entre 1925 y 1933) por un modelo en el que «la ciencia era la narrativa» (MORDDEN, 1988, 222) y al que le venían como anillo al dedo los métodos de trabajo que imperaban allí y las formas visuales derivadas de éstos: escenas y tomas cortas, relato claro y conciso, montaje con barridos y cortes contundentes en lugar de fundidos prolongados, utilización brevísima de las localizaciones para disimular sus trampas y deficiencias, moral implícita en la dinámica narrativa, rechazo del didactismo explícito y paralizador. Es decir, behaviorismo en estado puro y a golpe de urgencia en los rodajes.

No obstante, y antes de seguir por este camino, es necesario precisar que el cine de gángsters aclimatado en la Warner a partir de 1930 encontró allí terreno abonado en la vocación del estudio por el cine de temática delincuente con conciencia social, del que ya aparece un antecedente de cierto relieve en las imágenes silentes de *He-*

roes of the Street (William Beaudine, 1923). Esta pequeña pieza anticipa tanto el origen escénico –ya señalado– de algunas de estas ficciones (el guión escrito por Edmund Goulding y Mildred Considine procede de una obra teatral de Lee Parker), como su ubicación nítida en los contornos de «ese cine urbano, incardinado en la realidad cotidiana y de factura barata» (TORREIRO, 1990, 50), de ejecución rápida y narrativa seca, de vocación contemporánea, con ecos criminales y con resonancias políticas de fondo hasta cuando no lo pretende.

Éstos son, en esencia, los rasgos más definitorios de un modelo que la Warner iba después a codificar y a administrar con enorme eficacia a partir de su irrupción en ese territorio mediante el ciclo que integran, esencialmente, *Hampa dorada* (1931) y *El enemigo público* (1931), producidas ambas bajo la tutela directa de Zanuck, junto con *The Doorway to Hell* (1930), *Smart Money* (1931), *Soy un fugitivo* (1932), *The Mouthpiece* (1932) y *Veinte mil años en Sing Sing* (1933). Películas de orientación realista y llenas de acción, que se nutren frecuentemente de los sucesos aparecidos en las páginas de los periódicos, con sus referentes más inmediatos en la expansión del crimen organizado y muy alejadas de las comedias románticas, de los dramas exóticos o de la pura evasión que anida en los estudios de la competencia.

El cine de gángsters (y penitenciario) así concebido acabaría por definir durante aquellos años la imagen de marca de la casa Warner, un estudio donde la historia narrada y los escritores eran más importantes que las estrellas, y al que la iniciativa y el buen olfato comercial de Zanuck, «un antiguo guionista sensible al espíritu de su época, apasionado de las historias violentas, vertiginosas y despojadas» (CIMENT, 1992, 32), que tuvo un control directo, por encima de su subordinado Hal Wallis, sobre todas las fases de la producción (incluido el montaje), le permitió conectar con las expectativas de un público interesado por personajes que salían de su misma y desfavorecida clase social.

No se trataba sólo, por consiguiente, de esta fluida conexión sociológica con la América de la Depresión, sino también de una fac-

tura industrial perfilada *ex profeso* y muy cuidadosamente diseñada para la búsqueda de ese diálogo con la audiencia (véase BENET, 1992, 107-226). Un camino que la Warner exploró a fondo basándose en la confluencia de tres factores: su potencial competitivo como estudio en expansión que necesitaba asentar un sistema de producción eficaz y una fórmula de trabajo operativa acorde con su propio estilo, las posibilidades de expresión realista que la nueva técnica del sonido (en la que eran pioneros) ofrecía para la articulación dramática de estas historias y, finalmente, el caldo de cultivo propicio –social y cultural– que sustentaba la receptividad hacia esta temática.

La trayectoria del estudio emprenderá después un giro consecuente con la orientación política de la administración Roosevelt a partir de 1933. No por casualidad, frente a la actitud de los estudios rivales (mecenas activos del partido republicano), la Warner militaba con fervor en el bando demócrata, y no precisamente por motivos altruistas, ya que Harry Warner –consciente del deterioro social generado por la Depresión– estaba convencido «de que en otras circunstancias podría producirse una revolución» (GOMERY, 1991, 139).

La generosa contribución del estudio, y de Jack Warner en particular, a la campaña electoral de Roosevelt en California le valdría después al magnate el ofrecimiento presidencial de un alto cargo diplomático, pero la respuesta de aquel resultó clarificadora: «Me siento muy halagado, señor presidente, pero creo que puedo hacer más por sus relaciones externas con una buena película sobre América...» (HAMILTON, 1991, 128). Dicho y hecho; a partir de entonces, la producción del estudio gira en una dirección más aleccionadora, se adentra en la etapa «regeneracionista» de la *sociología del gangsterismo*[8] y llega así hasta *El último refugio* (1941), puerta de entrada para una etapa de recambio que la empresa afronta de nuevo con personalidad propia.

¡Y tanto!, cabría decir, porque este tercer ciclo se abre con *El halcón maltés* (1941), convencionalmente considerada como punto

8. Un desarrollo más amplio de este período se incluye en el epígrafe 1 del capítulo III: *Una propuesta de cartografía histórica*.

de arranque para el cine negro propiamente dicho, y se cierra con *Al rojo vivo* (White Heat, 1949). Entre una y otra aparecen títulos tan representativos como *Alma en suplicio* (1945), *El sueño eterno* (1946), *Senda tenebrosa* (1947) o *Cayo Largo* (Key Largo, 1948); es decir, un ramillete de películas que, si bien ya no puede aglutinar con tanta fuerza como antes las diferentes expresiones del género surgidas durante los años cuarenta, sí que aporta a su desarrollo una contribución decisiva.

Durante los años cincuenta la producción del género se dispersa ya –en consonancia con las mutaciones que experimenta el sistema de producción– por múltiples direcciones, pero todavía hay sitio en el estudio para un Fritz Lang de pura cepa –*Gardenia azul* (The Blue Gardenia, 1953)–, una excentricidad completamente fuera de norma, cortesía de Orson Welles (*Mister Arkadin,* 1955), dos aproximaciones singulares por parte de Hitchcock –*Extraños en un tren* (1951) y *Falso culpable* (The Wrong Man, 1957)– y, muy especialmente, para la reconsideración epilogal sobre el ciclo del gangsterismo, el retrato de éste que Boetticher traza en *La ley del hampa* (1960).

Por supuesto, el hecho de que la Warner fuera gestora destacada de una corriente tan definida como ésta (de la que aquí se han recogido solamente algunos de los títulos más significativos de cada etapa) no era fruto de la casualidad. Ya se han apuntado antes algunos de los factores –coyunturales, industriales, políticos– que hicieron posible el grado de especialización alcanzado, pero éste tampoco resulta completamente comprensible sin tener en cuenta, simultáneamente, los dispares talentos profesionales que se daban cita al servicio de la casa. Y en este terreno fue determinante la especial consideración y utilización que se hacía de los actores en los estudios de Burbank y de Sunset Boulevard.

«Ningún otro estudio se acercaba ni remotamente al récord de medidas disciplinarias y de demandas contra sus propios trabajadores», dice Ethan MORDDEN (1988, 229), y esta filosofía carcelaria («Sing Sing» llamaba James Cagney a la Warner) no era más que una consecuencia derivada del concepto que se tenía allí de las estrellas como un reclamo ni mucho menos exclusivo y, en cualquier caso,

como un factor intercambiable y prescindible, más valorables –a título individual– por su capacidad para identificarse con los rostros ordinarios, con el lenguaje de la calle, con la gestualidad contenida del ciudadano corriente, que por su *touch of class* (más propio de la Paramount) o por su *glamour* y exotismo (más valorado en la Metro).

La estrategia comercial del estudio pasaba por acercarse a la América real, pero no tanto por voluntad ideológica o programática alguna, sino por una deliberada búsqueda de clientela entre los núcleos urbanos de clase media y obrera, de sectores emigrantes y capas subalternas, votantes potenciales del partido demócrata y teóricamente interesados por reconocer en la pantalla algún reflejo de su depauperado y conflictivo entorno cotidiano. Necesitaban, por lo tanto, rostros y físicos capaces de devolver a la audiencia un cierto *feed-back* de carácter especular y reconocible.

De ahí, en primer lugar, que James Cagney (con sus modales bruscos y toscos, su acento de bajos fondos, su tono áspero y su pronunciación arrastrada) se convirtiera pronto en la estrella de la casa. De ahí también que Edward G. Robinson, con su tipología vulgar, escasamente apreciable como inspiradora de confianza, acabara por identificarse con el prototipo del gángster ruín y grotesco, capaz de cualquier perversidad.

De ahí, nuevamente, que Humphrey Bogart atravesara un montón de películas como gángster subsidiario, «representando –según sus palabras– más escenas retorciéndome en el suelo que de pie» (MORDDEN, 1988, 228) antes de tropezarse con el personaje de Roy Earle como oportunidad para inyectar algo de espesor, resonancia crepuscular y humanidad derrotada al protagonista de *El último refugio*: paso intermedio de una reconversión que lo llevaría de ser el gángster visceral y primitivo de *El bosque petrificado* a convertirse en el ético, complejo y escéptico Sam Spade de *El halcón maltés*.

En la Warner estaban también Paul Muni, George Brent, Pat O´Brien y, ocasionalmente, John Garfield y George Raft. Errol Flynn pertenecía a la misma cuadra, pero sus desacuerdos con el patrón lo llevaron pronto por otros derroteros, así que aquel se convirití en un estudio con estrellas masculinas (los problemas con Bette

Davis y Olivia de Havilland fueron todavía mayores) que, en realidad, ni eran verdaderas estrellas ni eran tampoco utilizadas como tales. Claro está que también existían razones objetivas, y no sólo de carácter gerencial o personal del magnate, para que el sistema pudiera funcionar así.

Por un lado, la polivalente referencialidad diegética de este conjunto de películas –aludida ya en el primer capítulo– dificulta la consolidación de arquetipos unitarios y estables. Por otro, el fuerte anclaje de estas ficciones en el presente contemporáneo de los filmes no hacía necesario acudir a los patrones del *star-system* como artificio «para conectar con un espectador que reconocía lo mostrado por su inmediatez cotidiana» (véase PÉREZ PERUCHA, 1986, 30). Finalmente, y como consecuencia de lo anterior, la multiplicidad de situaciones o acontecimientos extraídos de la crónica diaria exigía lo que el mismo autor ha llamado «una verdadera democratización de figurantes» que, a su vez, colocaba nuevas barreras para la construcción de estereotipos sólidamente asentados en su grado de identificación con una nómina reducida y escogida de actores. Estos tres factores introducen, por lo demás, nuevas razones objetivas que alejan al modelo –tomado en sentido amplio– de la condición genérica ortodoxa.

Lo que Pérez Perucha llama «la intercambiable acumulación de figuras indiscriminadas» dentro del cine de gángsters y del cine negro no era, ciertamente, un rasgo exclusivo de la Warner, pero sí lo era –en cambio– la heterogénea constelación de talentos profesionales que confluyeron allí, de manera bastante armónica, en una dirección que era coherente con el género y que, además, favorecía las exigencias objetivas de éste, al menos tal y como fueron formuladas, codificadas y desarrolladas por el estudio.

Aquella confluencia se expresaba en una nómina de excelentes operadores (Arthur Edeson, Sid Hickox, Ernest Haller, Sol Polito, Tony Gaudio, George Barnes), guionistas (John Bright, Kubec Glasmon, Seton I. Miller, W. R. Burnett, Casey Robinson y, hacia el final de los años treinta, también John Huston y Robert Rossen), decoradores (Robert Haas, John J. Hughes, Max Parker y, sobre todo, Anton

Grot, supervisor de la dirección artística del estudio desde 1927 hasta 1948 y responsable, quizá, de ese subterráneo aroma centroeuropeo, de raíz expresionista, detectable en la concepción de los decorados) y también productores, entre los que aparecen Henry Blanke, Hal Wallis y, especialmente, dos figuras decisivas: Mark Hellinger y Jerry Wald.

Iniciados estos dos últimos en el terreno del periodismo, el caso de Hellinger resulta particularmente interesante. Personaje controvertido, hiperactivo y polémico, siempre vestido con camisa negra, sombrero de ala y corbata blanca, era un periodista neoyorquino fascinado por el mundo del hampa y de compulsiva afición a la bebida. Durante la prohibición había mantenido una columna semanal en el *Daily News*, donde al parecer acostumbraba a introducir revelaciones de carácter sensacionalista frecuentemente acreedoras de la primera página,[9] y se decía que para escribir sus reportajes cultivaba relaciones con gángsters de altura como Al Capone, «Bugsy» Siegel y «Lucky» Luciano.

Autor de varios reportajes novelados sobre procesos judiciales, comienza produciendo junto a Hal Wallis, en 1939 y para la Warner, *The Roaring Twenties* (sobre una historia escrita por él mismo),[10] *Pasión ciega* (They Drive by Night, 1940), *El último refugio* (1941), y *Manpower* (1941), todas ellas dirigidas por Raoul Walsh. Luego se independiza como productor ejecutivo y pone en marcha, para la Universal, tres títulos de clara vocación negra: *Forajidos* (The Killers; Robert Siodmak, 1946) y dos realizaciones de Jules Dassin: *Brute Force* (1947) y *La ciudad desnuda* (The Naked City, 1948). Entre medias llega a un acuerdo con Humphrey Bogart y ambos se asocian para fundar una productora propia, pero la muerte lo sorprende, prematuramente, a finales de 1947 (tras haber cumplido cuarenta y cuatro años), sin haber llegado a concretar ningún pro-

9. El guionista Julius Epstein ha contado, sin embargo, que Hellinger publicaba en su columna material falso que le enviaban los agentes de prensa, y que él mismo escribió una historia inventada en la que se mencionaba su propio nombre veinticuatro veces y que Hellinger la publicó sin ningún tipo de reparos (véase McGILLIGAN, 1993, 127).

10. En realidad, un tratamiento original de cincuenta y una páginas.

yecto con el actor y cuando sólo faltaban cuatro meses para el estreno de esta última película, a la cual había prestado su voz para el comentario en *off.*

La nitidez de su apuesta por el género y los contornos de la misma se amplían teniendo en cuenta los proyectos que preparaba y que ya no pudo controlar: *El abrazo de la muerte* (1948), nacida de un guión inacabado que guardaba en el cajón junto a un contrato para hacer una nueva película con Burt Lancaster y Robert Siodmak,[11] y *Llamad a cualquier puerta* (Knock on Any Door, 1949), que debía haber sido su primera producción junto a Bogart y con la que pensaba hacer su propio debut como director, pero que finalmente acabaría realizando Nicholas Ray para otro estudio.

Por su parte, Jerry Wald interviene junto a Richard Macaulay en los guiones de *The Roaring Twenties*, *Pasión ciega* y *Manpower*, pasando después a dirigir la producción, sin salir de la Warner, de *Across the Pacific* (John Huston, 1942), *Alma en suplicio* (Michael Curtiz), *Senda tenebrosa* (Delmes Daves), *Cayo Largo* (Huston) y *Sin remisión* (Caged, 1950; John Cromwell), a las que deben añadirse dos películas de Fritz Lang –*Clash by Night* (1952) y *Deseos humanos* (Human Desire, 1954)–, fuera ya del estudio, pero todavía en el ámbito del cine negro.

Finalmente, la nómina más estable de realizadores «habituales de la casa» se define también por su lejanía o atipicidad, al menos, respecto del *star-system* afincado con mayor autonomía, dentro de la especialidad, en otras productoras. De manera que, con la salvedad de Raoul Walsh y John Huston (directores de personalidad más fuerte), puede observarse que Mervyn LeRoy, Lloyd Bacon, William Keighley, Lewis Seiler, Archie L. Mayo, Alfred E. Green, Roy del Ruth, Anatole Litvak, Alfred Green, Michael Curtiz y William Wellman, encargados de dirigir el grueso de la producción negra de serie, responden a una tipología más cercana del artesanado práctico y fun-

11. En un homenaje evidente, y cargado de ironía, Siodmak hará que, en *El abrazo de la muerte*, el personaje de Slim Dundee (un gángster cínico y cruel interpretado por Dan Duryea, que al final asesina fríamente al protagonista) atraviese casi toda la historia vestido a la manera de Hellinger: una camisa negra y corbata blanca.

cional –con trabajos aislados de mayor inspiración, ciertamente– que del estrellato creativo o de la autoría más o menos evidente.

En los estudios de la competencia, por lo demás, también se hacía cine negro. La Paramount, sin embargo, dejó pasar durante casi toda la década de los treinta la oportunidad que le ofrecían sus derechos de primogenitura, si se exceptúa –nobleza obliga– su temprana incursión en la literatura *hard boiled* de Dashiell Hammett con la adaptación de *La llave de cristal* (en la versión de Frank Tuttle), de la que más tarde se apresura a producir un *remake* filmado por Stuart Heisler (1942), espoleada sin duda por el éxito de la Warner en el año anterior con *El halcón maltés.*

La fuerza con la que el género arraiga posteriormente hace que en el estudio de Zukor se decidan a explorar este mismo camino, y así surgirán *Perdición* (Wilder, 1944), *La dalia azul* (Marshall, 1946) o *El misterio de una desconocida* (Chicago Deadline, 1949), de Lewis Allen, antes de adentrarse en la década siguiente con *Brigada 21* (Detective Story, 1951), de William Wyler. En cualquier caso, los brotes más negros que surgen en el estudio llevan casi siempre la firma de Billy Wilder, aunque éstos tomen la forma heterodoxa de películas como *Días sin huella* (The Lost Week-End, 1945), *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950) o *El gran carnaval* (Ace in the Hole, 1951).

Fuera de la primera línea, eso sí, el estudio madruga para ejercer de precursor en el campo de los seriales policíacos, un fenómeno que luego –como siempre– terminarán siendo otros los que desarrollen con mayor amplitud. Así es como se rescata para la pantalla la figura del detective Philo Vance (creada por el novelista S. S. Van Dine, de verdadero nombre Willard Wright) bajo los rasgos de William Powell, aunque sus apariciones se limitarán a tres únicos títulos filmados entre 1929 y 1930. Después habrá que esperar siete años para encontrar a un nuevo investigador privado: Hugh «Bulldog» Drummond, personaje creado en 1919 por «Sapper» (Herman Cyril McNeile) e interpretado, entre 1937 y 1939, por John Howard. En esta serie se incluyen siete pequeños filmes de aproximadamente una hora de duración, de modestísima producción «B» y de natura-

leza menos negra que deductiva, más próxima al espíritu británico que al norteamericano.

Ahora bien, a lo largo del período estudiado y dentro de este mismo campo, serán la Fox y la Columbia los estudios que más a fondo trabajen el nuevo filón. La primera, con los seriales que protagonizan el popular Charlie Chan[12] (detective oriental creado por Earl D. Biggers, interpretado sucesivamente por Warner Oland y Sidney Toler entre 1931 y 1941), Mr. Moto, inaugurada en 1937 y clausurada tan sólo dos años después (tras ocho capítulos donde Peter Lorre se enfrentaba a villanos tan distinguidos como Sig Ruman, John Carradine o Leon Ames) debido a la presión del creciente clima antijaponés extendido por el país en vísperas de la segunda guerra mundial y, finalmente, Michael Shayne, un detective creado por Brett Halliday a quien daría vida Lloyd Nolan a lo largo de doce títulos filmados entre 1940 y 1947.

La Columbia aporta el ciclo de Michael Lanyard («El lobo solitario»), un galante y educado ladrón de joyas creado por el novelista Louis Joseph Vance, protagonista de la serie desde 1929 e interpretado por Warren William en nueve episodios (de 1939 a 1943) más cercanos a la *screwball comedy* que al cine criminal. Su mayor éxito en este terreno, sin embargo, llegaría con la serie de Ellery Queen (1940-1943), detective creado por Manfred B. Lee y Frederick Danay –sin relación alguna, por lo tanto, con el escritor del mismo nombre–, utilizado anteriormente por la Republic en dos películas (de 1935 y 1937 respectivamente) y rescatado, entre 1940 y 1942, como protagonista de siete títulos interpretados primero por Ralph Bellamy y luego por William Gargan.

Este mismo estudio puso en marcha, igualmente, dos ciclos extraídos de sendos seriales radiofónicos. Por un lado, el de Boston Blackie, un agente especial de la policía de Nueva York que, entre 1941 y 1949, será interpretado en catorce ocasiones por Chester

12. Esta serie pasaría a estar bajo la tutela de la Monogram Pictures a partir de 1944, manteniendo a Sidney Toler como protagonista hasta 1947. Posteriormente, y hasta el final del serial (1949), el famoso detective sería interpretado por Roland Winters.

Morris. Por otro, la serie titulada *Crime Doctors* (1943-1949), donde el doctor Robert Ordway (Warner Baxter) se enfrentaría en diez ocasiones a otros tantos enigmas criminales utilizando los resortes de la psiquiatría, tan en boga por aquellos años.

La popularidad de las series policíacas y su adaptación ideal a las coordenadas de la «serie B» explican el hecho de que todos los estudios buscaran alguna forma de acercarse a ellas. De ahí, por ejemplo, que Philo Vance (interpretado por Basil Rathbone, Paul Lukas y Edmund Lowe en diferentes épocas) tuviera que dejar la Paramount para emigrar a la MGM y más tarde a la Warner, artífice de la última aparición de Powell –dentro de un título dirigido por el mismísimo Michael Curtiz (*The Kennel Murder Case*, 1943)– y de otros dos capítulos interpretados, respectivamente, por Warren William y por un olvidable James Stephenson, mientras que la Paramount recupera de nuevo al detective para filmar, en 1937, un *remake* del título inaugural.

De la misma forma, el detective Dick Tracy (héroe de un cómic creado por Chester Gould) fue rescatado para el cine en los seriales de la Republic a finales de los años treinta (interpretado allí por Ralph Byrd) y luego utilizado por la RKO en cuatro películas de larga duración, filmadas entre 1945 y 1947, protagonizadas las dos primeras por Morgan Conway y las restantes, de nuevo, por su intérprete inicial.

A su vez, los guionistas de la RKO pusieron en marcha el serial de «El Halcón», inicialmente incorporado por George Sanders (tres títulos entre 1941 y 1942) y luego sustituido por su propio hermano en la vida real –Tom Conway– durante nueve episodios (1942-1946), entre los que destaca *The Falcon Takes Over*, que es en realidad una adaptación de la novela de Chandler *Farewell, My Lovely*, posteriormente llevada al cine por Edward Dmytryk en 1944 (*Historia de un detective*). El serial se cierra con tres últimas entregas (1946-1948) en las que, con mucha menor fortuna, Gay Lawrence («El Halcón») pasa a ser interpretado por John Calvert.

Debe añadirse también que dentro de la MGM aparece una serie especial y no homologable con las anteriores: la que corresponde al

«hombre delgado», extraída de la novela homónima de Dashiell Hammett. En realidad, los tres títulos que siguieron al original bien pueden considerarse como secuelas progresivamente estereotipadas de aquella historia donde un matrimonio de detectives, acompañado de su perro Asta, resolvía con modales de comedia el asesinato de un excéntrico inventor. Filmada con criterios de serie «A», con un estilo de suave sofisticación y con actores de primera línea (William Powell y Myrna Loy), la serie se prolongó todavía en dos últimas secuelas –ya citadas en el capítulo anterior–, pero sin la participación de Hammett en los guiones y con resultados mucho menos consistentes.

Por otra parte, y de regreso a la producción de cabecera, la dedicación de la MGM a la serie negra nunca adquirió los perfiles de una línea de trabajo más o menos planificada (el talante de la casa era mucho más conservador y, sobre todo, más ecléctico), pero entre medias aparecen algunas piezas de gran valor, sin apenas continuidad en la línea que señalan y prácticamentre aisladas: *Furia* (Fury, 1936), de Fritz Lang, *La dama del lago* (Robert Montgomery, 1946), *Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1948), *La jungla del asfalto* (John Huston, 1950) y *Chicago, año 30* (Party Girl, 1958), de Nicholas Ray.

Por su parte, la Fox de Darryl F. Zanuck trató de recuperar para su sello el marchamo social y realista que éste había inyectado, con sus «métodos de director de periódico»,[13] a los primeros filmes de gángsters durante su corta etapa como jefe de producción en la Warner. La vía elegida para ello fue el mestizaje de los ecos documentalistas del noticiario de guerra (los Fox Movietone News; la influencia de Louis de Rochemont, productor de *The March of Time* –1934/1943–) con el estilo del docudrama y con la ficción policíaca que empieza a filmarse, parcialmente al menos, en escenarios naturales: una operación que desembocaría, sobre todo, en el ciclo filmado por Henry Hathaway entre 1945 y 1948: *La casa de la calle 92* (The House on 92nd Street, 1945), *13, calle Madeleine* (13, Rue

13. Mosley, Leonard. Citado por Renato Venturelli en: «El imperio de Zanuck. 20 th Century Fox», *Dirigido por...* n. 181, junio de 1990.

Madeleine, 1946), *Envuelto en la sombra* (Dark Corner, 1946), *El beso de la muerte* (Kiss of Death, 1947) y *Yo creo en ti* (Call Northside 777, 1948), al que se podrían añadir *El justiciero* (Boomerang, 1947), de Elia Kazan, y dos títulos de 1948: *Una vida marcada* (Cry of the City), de Robert Siodmak, y *La calle sin nombre* (The Street With no Name), de William Keighley.

El «imperio Zanuck» también haría posible dos trabajos fundamentales de Otto Preminger –*Laura* y *Ángel o diablo* (Fallen Angel, 1945)–, producidos para el estudio por el propio director, así como también la aportación de Jules Dassin en *Mercado de ladrones* (Thieves' Highway, 1949) y, ya en la década de los cincuenta, una nueva contribución de Hathaway –la famosa *Niágara* (Niagara, 1953)– y las vibrantes, heterodoxas sacudidas de Sam Fuller en *Manos peligrosas* (Pickup on South Street, 1953) y *La casa de bambú* (House of Bamboo, 1955).

La neoyorquina RKO no demuestra un verdadero interés por el género hasta mediados de los años cuarenta, pero luego, sin necesidad de especializar su producción dentro de este campo y a pesar de la descabellada política desarrollada por Howard Hughes durante el paréntesis en el que estuvo al frente del estudio (de 1947 a 1952), surgen dos películas apreciables de Nicholas Ray –*They Live by Night* (1947), *On Dangerous Ground* (1951)–, un Preminger de altura –*Angel Face*, 1952–, los dos trabajos más interesantes de Edward Dmytryk dentro de la especialidad –*Historia de un detective* y *Encrucijada de odios* (Crossfire, 1947)– y una importante incursión del cine de boxeo en los contornos de la serie negra –*The Set-Up* (1949), de Robert Wise–. Y esto sin olvidar que Fritz Lang rueda para la casa nada menos que *La mujer del cuadro* (The Woman in the Window, 1944), *Clash by Night*, *Mientras Nueva York duerme* (While the City Sleeps, 1956) y *Más allá de la duda* (Beyond a Reasonable Doubt, 1956), o que Jacques Tourneur filma también allí *Retorno al pasado*.

La pequeña Columbia, feudo de Harry Cohn, vivió su período de mayor prosperidad a partir de 1946 y tras el éxito de *Gilda* (Gilda) en ese mismo año, y sólo a partir de entonces pudieron sur-

gir allí, a modo de jalones puntuales y sin obedecer a ninguna línea deliberada, algunos títulos fundamentales que no pueden ser olvidados. Entre ellos, una rareza incatalogable tan importante como *La dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, 1948), de Orson Welles, contribuciones relevantes de Nicholas Ray –*Llamad a cualquier puerta* (Knock on Any Door, 1948) e *In a Lonely Place* (1950)–, duras incursiones de madurez por parte de Fritz Lang (*Los sobornados*, *Deseos humanos*), la personalísima irrupción de Richard Quine –*La calle 99* (Pushover, 1954)– o, en una etapa ya más tardía, las propuestas siempre heterodoxas de Sam Fuller –*The Crimson Kimono* (1959), *Underworld USA* (1960)– y, sobre todo, la áspera y seca disección trazada por Otto Preminger en *Anatomía de un asesinato* (Anatomy of a Murder, 1959).

Dentro de la United Artists, la fuerte personalidad del productor Walter Wanger (con su habitual apuesta por la creatividad y la autoridad de los directores) se transparenta bajo una pieza particularmente dura y agria de Fritz Lang (*Sólo se vive una vez*), filmada bajo su directa supervisión. Más tarde, el «estudio sin estudios» recogía una herencia de Mark Hellinger (*El abrazo de la muerte*, de R. Siodmak), apostaba por Robert Rossen en *Cuerpo y alma* (Body and Soul, 1947) –sobre un guión en el que interviene Abraham Polonsky– y por Douglas Sirk en *Pacto tenebroso* (Sleep My Love, 1948).

Estaba claro que en la casa donde «los lunáticos se habían hecho cargo del asilo»[14] existía un hueco para los cineastas más combativos o de personalidad más inquieta, y de ahí que en los años cincuenta –en plena resaca de la «caza de brujas»– todavía se diera cauce a películas nada convencionales de Joseph Losey –*The Big Night* (1951), *El merodeador* (The Prowler, 1951)–, de Robert Aldrich –*El beso mortal*, *The Big Knife* (1955)– o de Stanley Kubrick, como *Killer's Kiss* (1955) y *Atraco perfecto*.

El independiente Walter Wanger, por su parte, había formado

14. Expresión de Richard A. Rowland, presidente de MGM, cuando D. W. Griffith, Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks fundaron United Artists en 1918.

una pequeña compañía –Diana Productions– asociado con Joan Bennett (su mujer), Dudley Nichols y Fritz Lang, y con ella produjo para la Universal dos obras importantes de este último: *Perversidad* (Scarlet Street, 1945) y *Secreto tras la puerta* (Secret Beyond the Door, 1948). De hecho, el estudio fundado por Carl Laemmle sólo empezó a desarrollar proyectos importantes dentro del género cuando el patrón ya había desaparecido, pero siempre se mostró receptivo con las apuestas arriesgadas defendidas por productores de talante intelectual y progresista, como Wanger y Hellinger (ya citadas antes) o Albert Zugsmith, artífice de los melodramas más duros filmados por Douglas Sirk y responsable del retorno del hijo pródigo (Welles) para que éste volviera a rodar en Estados Unidos y acabara filmando una obra del calibre de *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958).

En estas últimas películas de una forma visible, y en otras ocasiones de manera indirecta o refleja, el cine negro del período clásico arraigó en los estudios de Hollywood sobre un territorio conflictivo delimitado por el juego de confrontaciones entre la sensibilidad social y creativa de los cineastas y las necesidades comerciales de las grandes productoras. Es decir, por una parte, la inspiración de los creadores más comprometidos con su tiempo y con su lenguaje; por otra, la producción industrial sensible a las demandas más inmediatas del mercado.

Del encuentro entre ambos vectores surge una buena parte –no toda– del arsenal de recursos elípticos y estrategias indirectas tan frecuentes en el género, pero también la extrema dispersión de éste por numerosas corrientes, ciclos, bloques y subapartados por los que tan fácil resulta perderse al transitar por su interior. Ésta es la cartografía de la que, de forma orientativa, se ocupa el siguiente capítulo.

III
CORRIENTES, CICLOS, MIXTURAS

1. Una propuesta de cartografía histórica

Existe habitualmente una cierta confusión a la hora de establecer las diferentes tendencias, corrientes, fases y ciclos englobados dentro de esa matriz común y ecléctica que hemos definido como el movimiento pluriforme del cine negro. Si la delimitación de las fronteras de un modelo tan atípico ofrece ya las resistencias metodológicas apuntadas al comienzo de este libro, no resulta menos complicado caracterizar y perfilar las diversas líneas de fuerza que se dibujan dentro de éste: una tarea en la que los aspectos temáticos, estilísticos y narrativos se mezclan, con frecuencia, en una especie de pozo sin fondo en el que resulta difícil no caer desorientado.

Antes de seguir adelante se hace necesario, por consiguiente, establecer algunos criterios de orientación, una mínima cartografía –por reductora de la realidad que pueda resultar ésta– que ordene y sistematice las diferentes corrientes y etapas que conforman la globalidad del *corpus* y que condicionan su propia evolución como modelo. La que se ofrece a continuación no es, por supuesto, ni completamente original ni tampoco la única posible, pero aspira a ser de utilidad para poder transitar por una frondosa y complicada selva de informaciones y datos que muchas veces surgen aparentemente inconexos y, al mismo tiempo, mutuamente imbricados. Una guía que trata de ofrecer algunas claves para circular por las rutas que ha trazado el cine negro a lo largo de su historia.

Se ha utilizado aquí, como referencia principal, la naturaleza del personaje protagonista de cada una de las series y, por lo tanto, se ha prescindido –en primera instancia– del criterio cronológico seguido por la mayoría de los estudios sobre la materia. Así es como surgen

cuatro grandes bloques de configuración relativamente heterogénea, pero bien diferenciados entre sí: *cine de gángsters*, *cine policial*, *cine de detectives* y *cine criminal*. Se entiende que este último, en lo que atañe a su protagonista, engloba por igual al asesino y a quien está a punto de convertirse en uno de ellos y, por otra parte, que el «específico negro» no es exclusivo de ningún apartado, pero tampoco lo determina. Más claramente: ni todo el *cine de gángsters* es cine negro, ni el cine negro se circunscribe al *cine criminal* o al *cine de detectives*.

Este tipo de organización, en realidad, se encuentra ya implícito en algunos trabajos sobre el género,[15] pero el criterio predominantemente diacrónico seguido en estos estudios no facilita una delimitación cartográfica suficientemente clara de la propuesta. Así, la denominación *cine de gángsters* parece comúnmente aceptada por todos los autores que, aun con altibajos, trazan completa la línea evolutiva de esta corriente a lo largo de la historia del género. Por el contrario, el *cine policial* recibe diferentes denominaciones según cada crítico y según la etapa de desarrollo de aquel que se examine y, de este modo, unas veces se habla del «documental policial» (sobre todo para referirse al período posterior a 1945) y otras de una corriente que, o bien hace apología de los agentes de la ley, o bien muestra el lado oscuro de éstos. Tal procedimiento impide distinguir con nitidez el camino que orienta el desarrollo de esta misma o de cualquiera otra tendencia, tiende a diluir las posibles influencias entre ellas y da lugar a un cierto confusionismo que el propio abigarramiento del género contribuye a incrementar.

Por su parte, el *cine de detectives*, al coincidir su período de máximo esplendor con el del apogeo del cine negro, se confunde a veces con éste en sentido estricto y se produce una identificación equívoca entre ambos que, en ocasiones, se extiende igualmente a la tendencia conocida como «psicología criminal». Este último término introduce un criterio nuevo y distinto (alusivo al papel que desempeñan los aspectos mentales en el tratamiento del desarrollo argumental), pero que no es determinante ni exclusivo de esta co-

15. Esencialmente: Borde y Chaumeton (1958), Guerif (1988), Ciment (1992) y, en España, Latorre y Coma (1981).



Laura (1944)

rriente, mucho más marcada por la tentación criminal del americano medio que por la naturaleza psicopatológica de su comportamiento, por lo que aquí –teniendo en cuenta que el criterio de clasificación seguido atiende prioritariamente a la condición de los protagonistas– se ha optado por reconvertirlo en *cine criminal*, tratando así de no restringir excesivamente su ámbito de actuación y de clarificar más la propia evolución del cine negro.

Debe tenerse en cuenta, eso sí, que en muchas ocasiones –como sucede en la confluencia temporal del primer período del *cine policial* con la segunda fase del *cine de gángsters*– las estructuras narrativas, estilísticas y, en cierto modo, dramáticas entre ambas series son semejantes y que la principal diferencia entre ellas radica precisamente, y no siempre de forma nítida o exclusiva, en la condición de los personajes que protagonizan cada uno de los bloques delimitados. De la constatación de tal evidencia nace la cartografía que se

ofrece en estas páginas, cuya virtualidad debe entenderse como un instrumento auxiliar para empezar a comprender la heterodoxa y polifacética configuración de un movimiento particularmente movedizo y rico en pliegues interiores.

Es evidente, por último, que cada uno de estos bloques guarda una cierta correspondencia con cada uno de sus homónimos de la novela negra ya enumerados anteriormente. Así, el *cine de gángsters* está emparentado estrechamente con la *crook story*; el de detectives, con la narrativa *hard boiled*; el policial, con el *police procedural*, al menos en un momento intermedio de su desarrollo, y el cine criminal, con la *crime psychology*. Nada más natural, por otra parte, si se tiene en cuenta que el manantial literario fue, como ya se ha visto, una de las fuentes determinantes del género.

a) El cine de gángsters

Ciclo fundacional (1930/1933)

A efectos de configuración genérica y de periodización histórica, puede establecerse que el *cine de gángsters* empieza a cristalizar con el estreno casi consecutivo (octubre de 1930-enero de 1931) de *The Doorway to Hell* (Archie L. Mayo) y *Hampa dorada* (Mervyn LeRoy) o, si se quiere en términos paradigmáticos, con el protagonismo del mafioso de ficción Cesare Rico Bandello, con una línea narrativa centrada en presentar la ascensión social y posterior caída de este personaje, con el afán de poder como motor de la acción y con una naturaleza que, sólo de forma equívoca y si se atiende al inserto inicial del filme –letrero que califica de lacra social el fenómeno del gangsterismo–, podría ser considerada como ejemplificadora.

La película en cuestión –la segunda de las citadas– aparece cuando hace ya varios años que los gángsters abundan en las pantallas, pero su inmediato y sonoro éxito de público provoca una avalancha de títulos que la siguen en la misma línea, integrantes de una corriente que dará nombre, por extensión, a casi todo el ciclo pro-

longado, en dos fases distintas, durante los años treinta y que precede a la eclosión del *cine negro* propiamente dicho.

A pesar de todo, no eran aquellos los primeros filmes que convertían a un gángster en protagonista de sus relatos –anteriormente lo habían hecho también *La horda* (1929), de Lewis Milestone, y, sobre todo, *La ley del hampa* (1927), *La redada* (The Dragnet, 1928) y *Thunderbolt* (1929), de Josef Von Sternberg, y ello sin contar los esbozos adelantados por los títulos precursores de éstos–, pero sí los que se atrevían a mostrar desde otro punto de vista, y con el añadido de una cierta violencia en las imágenes, la catadura moral y los mecanismos de conquista del poder empleados por este tipo de delincuentes, por otra parte tan habituales en esos años. El resultado de la gran acogida popular tributada al filme de Mervyn LeRoy fue que las pantallas norteamericanas se vieron invadidas repentinamente, y en apenas el período que media entre 1931 y 1933, por un repertorio variopinto de gángsters brutales, codiciosos y desalmados que seguían la estela dejada por Rico Bandello.

Quick Millions (R. Brown, 1931), *Las calles de la ciudad* (R. Mamoulian, 1931), *El enemigo público* (W. Wellman, 1931), *Smart Money* (A. E. Green, 1931), *El dedo acusador* (J. F. Dillon, 1931) y *The Mouthpiece* (J. Flood y E. Nugent, 1931) son algunos de los títulos del primer período, que culmina con el *Scarface* (1932) de Howard Hawks. Ésta es la respuesta que ofrece la ficción criminal a los efectos sociales de la Depresión, auténtico espejo invertido para una audiencia acosada por la crisis y con deseos de evadirse de la realidad, a la que se ofrece una doble gratificación: la posibilidad de vivir (en su imaginación) un proceso de enriquecimiento fácil y de conquista del poder y, al mismo tiempo, el espectáculo de la caída y la derrota de los envidiados protagonistas de ese éxito ajeno.

Por otra parte, las abundantes dosis de violencia que despliegan las imágenes de estos filmes, habitualmente plagados de asesinatos, junto con la atracción que el modelo como tal suscitaba en los espectadores al contemplar «ese proceso de lucha por el poder dentro de los parámetros de la criminalidad» (BENET, 1992, 112), le pisa los talones en el tiempo a los momentos más ásperos y conflictivos

del gangsterismo real. Nunca como hasta entonces la ficción cinematográfica había dado a luz un modelo narrativo capaz de formalizar tanto sus códigos y de desarrollarse tan pegado al terreno, tan próximo a las páginas de sucesos y tan atento a la parte más negra y más sórdida de la sociedad. El *cine de gángsters* traducía sobre la pantalla, de forma estilizada, la crónica cotidiana del crimen; y el telón de fondo sobre el que nacen las películas habla por sí mismo.

Un ajuste de cuentas entre bandas rivales da lugar, en febrero de 1929, a la «matanza del día de San Valentín». En 1930 se estima que las organizaciones controladas por Al Capone extraen casi cien millones de dólares del juego, la prostitución, los narcóticos y el tráfico ilegal de bebidas. Capone y otros gángsters son llevados ante los tribunales en 1931. Al año siguiente se produce el secuestro del bebé de Charles Lindbergh. Chicago contabiliza, entre 1927 y 1930, 227 asesinatos. En 1933 doce mil americanos mueren asesinados, tres mil son secuestrados y cien mil asaltados. John Dillinger, Bonnie Parker y Clyde Barrow mueren, frente a las armas de la policía, en 1934. El gángster Dutch Schultz es asesinado por sus rivales un año después y en 1936 Lucky Luciano es condenado a treinta años de prisión.

Tales realidades sacudían a diario la conciencia social, por lo que no resulta extraño que la proliferación de películas en la misma línea hiciera saltar todas las alarmas cuando el país emprende la lucha contra la crisis y los vientos políticos cambian a partir del momento (1933) en el que la nueva administración rooseveltiana accede al poder. Ésta es una fecha de clara delimitación simbólica, pero –en realidad– la visión romántica del gángster había empezado ya a retroceder, al menos, desde un año antes, como se puede rastrear en algunos títulos indudablemente menores, pero portadores de síntomas elocuentes de dicha circunstancia: *Alcohol prohibido* (The Wet Parade; Victor Fleming, 1932), *Radio Patrol* (Edward L. Cahn, 1932), la comedia *Pequeño gigante* (Little Giant; Roy del Ruth, 1933) o *La juventud manda* (This Day and Age, 1933), de Cecil B. de Mille.

Por consiguiente, la caracterización de aquel primer ciclo –al

que, de alguna manera, puede considerarse fundacional– empieza a transformar progresivamente su fisonomía a medida que las consecuencias del gangsterismo empiezan a hacer mella en la sociedad y, sobre todo, en sintonía con el reforzamiento del código Hays en 1934 (cuando entra en vigor la normativa que convierte en obligatoria la censura previa de guiones y de películas, tras doce años de controles informales), bajo la presión de las Ligas de la Decencia, acorde con la orientación del *New Deal* y en paralelo con la creación del FBI como organismo federal de lucha contra el crimen.

Ésta es la incisión global que hace retroceder, y casi desaparecer, a lo que llamaríamos el «modelo canónico» del *cine de gángsters*, mientras que sus intérpretes más carismáticos –caso de Edward G. Robinson o James Cagney– se pasan, como ya se adelantó anteriormente, al campo del cine policial. Sin embargo, y casi simultáneamente, esa transformación debe transitar por una derivación que surge desde el interior de la corriente hegemónica, que mantiene el protagonismo de los delincuentes –a veces simples víctimas de la situación en la que viven–, pero ya no para mostrar su trayecto biográfico completo, sino sólo una parte de éste: el encarcelamiento del personaje en alguna prisión federal.

Cine penitenciario (1932/1934-1950/1956)

Dentro de esta nueva fase parece como si los muros de las cárceles que guardan en esos momentos a los principales jefes del gangsterismo se convirtieran ahora también en los muros que aprisionan el relato. De esta forma, aseptizados los contenidos del primer *cine de gángsters* y ya en retroceso su incidencia sobre las carteleras, el ciclo de *cine penitenciario* toma su relevo (en términos más sincrónicos que diacrónicos), pero añadiendo a su precursor un mayor sentido crítico, un cierto tono de denuncia social y algunos toques de naturaleza melodramática, lo que coloca a este nuevo tipo de películas más cerca del melodrama social que de la crónica sobre el crimen organizado.

Dos filmes de cierta envergadura –*El presidio* (The Big House; George Hill, 1930) y *The Criminal Code* (Howard Hawks, 1931)– son los antecedentes del título fundacional de esta nueva tendencia: *Soy un fugitivo* (1932), basado en las propias experiencias vividas por el ex presidiario Robert E. Burns –autor de la novela autobiográfica en la que se inspira el guión– y convertido por Mervyn Le Roy en un duro alegato contra la crueldad inhumana del régimen penitenciario de las cárceles norteamericanas. La contundencia de sus imágenes impactó, tanto como antes lo había hecho la violencia de *Hampa dorada,* las retinas de un público asombrado, estupefacto, que quería conocer más detalles de una realidad deliberadamente oculta y que, como consecuencia, hizo posible que comenzasen a proliferar las películas cuyo escenario estaba confinado entre las paredes claustrofóbicas de las prisiones.

Por lo que interesa destacar aquí, lo más importante de esta corriente carcelaria –en la que también podrían incluirse *Ladies of the Big House* (1931), de Marion Gering, *Carretera del infierno* (Hell's Highway, 1932), de Rowland Brown, o *Ladies They Talk About* (1933), de Howard Bretherton y William Keighley– radica en que, al acentuar la crítica del sistema penitenciario y al sustituir el personaje del gángster poderoso y seguro de sí mismo por un tipo de delincuente con perfiles más humanos y, en muchas ocasiones, víctima de las circunstancias –como es el caso de James Allen en *Soy un fugitivo,* encarcelado por un robo de escasa cuantía, y de Tom Connors en *Veinte mil años en Sing Sing* (Michael Curtiz, 1933),[16] condenado a muerte por un crimen cometido por su amante–, este grupo de películas sirve de enlace entre el primer ciclo del *cine de gángsters* y dos manifestaciones ulteriores: el *cine de denuncia social* y la fase que entra en la *sociología del gangsterismo*, cuyo desarrollo abarca –mayoritariamente– la segunda mitad de los años treinta.

Pasará mucho tiempo, sin embargo, hasta que otra corriente de

16. Película basada en la novela del ex alcaide de prisiones Warden Lewis E. Lawes, adaptada posteriormente, de nuevo, en *Invisible Stripes* (Lloyd Bacon, 1939) y en el abierto *remake* de la primera que supone *Castle on the Hudson* (Anatole Litvak, 1940).

cine penitenciario, como tal, vuelva a hacerse notar, y habrá que esperar hasta el comienzo de los años cincuenta para que aparezca un grupo de películas encerradas de nuevo tras las rejas. Es entonces cuando surgen, entre otras, *Drama en presidio* (Convicted; Henry Levin, 1950),[17] *Inside the Walls of Folsom Prison* (Crane Wilbur, 1951) y *My Six Convicts* (Hugo Fregonese, 1952), más las aportaciones de *Riot in Cell Block 11* (Donald Siegel, 1954), *Unchained* (Hal Bartlett, 1955) y la reivindicación progresista que encierra *Behind the High Wall*, filmada por Abner Biberman en 1956.

Esta nueva fase del *cine penitenciario* coincide en el tiempo, *grosso modo*, con la extensión de la fórmula del atraco colectivo como actividad preferida por los gángsters cinematográficos de la misma época, si bien en estas películas los delincuentes no persiguen introducirse en recintos protegidos, «símbolos del poder de las instituciones», sino que pretenden -por el contrario- escapar de un lugar cerrado «no menos representativo del orden establecido» (CIMENT, 1992, 70). Sutil y significativa inversión que convierte a la corriente carcelaria en el negativo dialéctico y complementario del *cine de gángsters* para terminar de perfilar su radiografía del universo criminal.

Para fechas tan avanzadas, eso sí, las cosas son ya muy diferentes en el país, y el cine puede penetrar con mayor libertad en ámbitos tan conflictivos, y antes casi tabúes, como las cárceles de mujeres o abrir el debate sobre la pena de muerte. En el primero de éstos se mueven *Sin remisión* (Caged; John Cromwell, 1950), *Women's Prison* (Lewis Seiler, 1954) y *Girls in Prison* (Edward L. Cahn, 1956), a las que cabe añadir el drama de Robert Wise sobre el régimen carcelario y la pena de muerte –*¡Quiero vivir!* (I Want to Live, 1958)–, producido por el ex recluso Walter Wanger, a quien se le debe, igualmente, la película penitenciaria de Siegel antes citada. El enfrentamiento con la pena capital ocuparía también los fotogramas de *Silla eléctrica para ocho hombres* (The Last Mile, 1959),[18] de Howard W. Koch, y los de *Cell 2455, Death Row* (Fred F. Sears,

17. En realidad, un *remake* de *The Criminal Code*, filmada por H. Hawks en 1931.

18. Se trata de un *remake* de la película del mismo título filmada en 1932 por Sam Bischoff sobre una pieza teatral de John Wexley.

1955), basada en el libro de Caryl Chessman, un famoso preso ejecutado diez años después de haber sido condenado.

Cine de denuncia social (1933/1939)

Los antecedentes precursores de esta tendencia, volviendo ahora a los años treinta, deben rastrearse ya desde el propio arranque del *New Deal* y, cómo no, en el seno de la Warner, donde –a través de la First National, su filial– aparecen dos películas rodadas por William Wellman en la temprana fecha de 1933, demasiado olvidadas y, sin embargo, de una gran importancia: *Gloria y hambre* (Heroes for Sale) y *Wild Boys of the Road*, dos dramas sociales cargados de resonancias negras, extremadamente duros en el diagnóstico (el primero llega a incluir entre las actividades de índole criminal a los «escuadrones contra los rojos», impulsados por la propia policía durante la etapa dura de la Depresión) y sin apenas pudor para proclamar, en sendos desenlaces que hacen explícita su fe ingenua y propagandística en el mensaje rooseveltiano, que los tiempos son duros, pero «la prosperidad está a la vuelta de la esquina».

Al mismo tiempo, desde el terreno de la literatura también se siembra (si bien con mayor dureza y con mucho más pesimismo) en parecida dirección, y novelas como *El cerebro de la mafia* (Benjamin Appel, 1934), *El cartero siempre llama dos veces* (James M. Cain, 1934), *¿Acaso no matan a los caballos?* (Horace McCoy, 1935) o *Thieves Like us* (Edward Anderson, 1935) ponen el acento en los efectos de la Depresión y en las desigualdades sociales producidas por ésta como raíces de una amplia problemática criminal contemplada desde una óptica que tiende a insertarla en el campo de la injusticia y de la discriminación. Todo apuntaba en el mismo sentido, y esta orientación acabaría generando algunos brotes fílmicos de significación inequívoca.

Los dos títulos más representativos de esta nueva tendencia crítica, enmarcada en los propósitos regeneradores del *New Deal*, serán *Furia* (1936) y *Sólo se vive una vez* (1937), cuyas ficciones es-

tán situadas –para dar mayor actualidad a sus contenidos– en la América contemporánea de la Depresión. En el segundo, además, una buena parte de la trama se ubica de nuevo entre los muros de un establecimiento penitenciario, cuyo recinto, sin embargo, resulta ser en este caso menos hostil que el mundo exterior, como denuncia Eddie Taylor, su protagonista, al comienzo de la narración.

Con la voluntad de seguir la trayectoria de sendos individuos convertidos en víctimas del sistema, ambos filmes trazan un retrato duro y poco complaciente de la corrupción social, política, judicial, penitenciaria y policial de una sociedad en descomposición que empuja a sus miembros, de manera implacable, hacia el territorio de la delincuencia. La identificación del espectador con el americano medio que protagoniza estas historias acentúa el contenido moral de una reflexión que conecta con una de las obsesiones recurrentes de Fritz Lang (el impulso oculto que empuja al ciudadano normal a cometer un asesinato) y convierte a este díptico paradigmático de películas en la puerta de entrada hacia el cine negro propiamente dicho.

El tema del falso culpable se entremezcla aquí con el sentimiento amoroso para ofrecer una salida esperanzada, aunque sea –como en el segundo de los filmes citados– en la otra vida, a estos seres que han perdido el aura trágica de los antiguos hampones y a quienes la ficción les ofrece todavía una salida digna. La carencia absoluta de ambiciones de estos personajes –subrayada con insistencia por las imágenes– contrasta con la de sus antecesores arquetípicos y sólo el odio (contrarrestado en última instancia por el amor que derrochan los personajes femeninos) y el afán de venganza parecen arrastrarlos hacia un destino a todas luces inmerecido, que las escenas finales de la película se encargan de evitar aunque sea, como en el caso de *Sólo se vive una vez*, en un plano meramente alegórico.

Con una orientación de fondo muy parecida, pero con menor intensidad dramática y con menos negrura en el fondo de sus imágenes, también deben incluirse en este apartado *They Won't Forget* (Ward Greene, 1937) y, sobre todo, *Muero cada amanecer*, filmada por William Keighley en 1939, que puede ser considerada –a título

representativo– como un interesante híbrido fronterizo en cuyo interior conviven elementos dispares que provienen de las historias de gángsters, del drama social (rama «periodismo de investigación») y del cine penitenciario, aquí abiertamente decantado por la denuncia contra el sistema de las prisiones, y que –por lo tanto– viene a cerrar el paréntesis que se abría con la primera fase del cine penitenciario.

La sociología del gangsterismo (1935/1941)

Hacia mediados de los años treinta, y esencialmente por las razones que ya se han apuntado, la figura mítica del gángster, cuya presencia dominaba las pantallas durante el período de 1931 a 1933, ha sido ya desplazada y sus protagonistas arrinconados por el discurrir de los nuevos tiempos. Rico Bandello, Tom Powers o Scarface son ahora sombras de un pasado romántico que el arresto de Al Capone y las muertes, en el mundo real, de Dillinger, Legs Diamond, Baby Face Nelson y Bonnie y Clyde terminan de arrumbar.

Los cineastas se encuentran a partir de entonces con que no sólo resulta imposible ya dotar de ese halo mítico a los protagonistas de sus ficciones, sino que la conciencia social despertada en el país, como ya se ha señalado antes, hace inviable también unas narraciones de estructura tan hagiográfica como aquellas. El resultado será que el eje de sus preocupaciones éticas cambiará de dirección y que su mirada se centrará ahora en analizar el fenómeno global del gangsterismo y no tanto a los individuos que hicieron posible su nacimiento y extensión. Como resultado, el *cine de gángsters* entona ya abiertamente, y cada vez con menos ambigüedades, el elogio de la ley, se autopropone como vehículo tranquilizante y, en la misma medida, se va alejando progresivamente de las tonalidades negras.

El nuevo camino, recorrido en estrecho paralelismo con el giro que emprende la producción de la Warner, apunta en múltiples direcciones y lleva consigo cambiar el protagonismo del gángster por el del policía (*Contra el imperio del crimen;* G-Men, 1935), presentar al primero como expresión irracional y destructora de una socie-

dad primitiva anclada en un pasado sin ley (*El bosque petrificado,* 1936), denunciar la infiltración de la mafia en la sociedad honorable de los negocios (*Bullets or Ballots*, 1936), introducir una ejemplaridad explícita al tratar el destino del delincuente (*Angels With Dirty Faces*, 1938, donde Michael Curtiz se interroga sobre la fascinación popular que los gángsters ejercían sobre los jóvenes), o –ya en la Metro– testificar el desplazamiento definitivo, tanto del *gang* como de la familia, que sufre el protagonista en la explícita *El último gángster* (The Last Gangster, 1937).

Otras alternativas pasaban por rehabilitar al antiguo hampón ofreciéndole una oportunidad para regenerar a los conflictivos «Dead End Kids» (*They Made Me a Criminal*, 1939),[19] personajes que habían surgido por vez primera en otro título impregnado por el espíritu moralizador del *New Deal* y paradigmático de esta etapa: *Dead End,* filmada por William Wyler en 1937. El camino condujo, finalmente, a una reconsideración global, a una relectura de la historia del gangsterismo y de la industria del crimen en clave social y regenerativa, tal y como se propone en *The Roaring Twenties* (1939).

Este modélico filme-resumen de Raoul Walsh, verdadero manifiesto del gangsterismo en versión *New Deal*, es puerta y antesala –en términos representativos– hacia el eslabón de transición que supone *El último refugio* (1941), donde el mismo director analiza el rechazo social y la represión desatada contra los atracadores surgidos de la Depresión. Aquí ya la humanización del delincuente que camina hacia su derrota definitiva oficia como un hermoso y trágico epitafio aplazado del primitivo *cine de gángsters* y como prólogo –preñado ya de todas sus potencialidades– del emergente *cine negro* propiamente dicho.

En las imágenes de esta última película, que hace de frontera emblemática no sólo entre dos fases históricas bien diferenciadas, sino también entre dos modelos globales igualmente identificables (*cine de gángsters / cine negro*), comienzan a desvanecerse los límites entre el universo de la ley y el de la delincuencia, el gángster de-

19. Esta película es un *remake* de *The Life of Jimmy Dolan* (Archie L. Mayo, 1933), extraída –a su vez– de una obra teatral de Bertram Millhauser.

viene una figura romántica, desplazada y casi anacrónica, sin capacidad para sobrevivir en un mundo que ha evolucionado más deprisa que él y que ya no es el suyo. El artificio narrativo del viejo *cine de gángsters* va dejando paso, así, a una formulación más compleja, que asimila sus referentes a través de una estilización muy elaborada y trazada desde una perspectiva más amplia. No por casualidad, en el mismo año aparecerá *El halcón maltés*, película de la que arranca una fase muy diferente en la evolución del movimiento con la que será necesario volver a enlazar algo más adelante.

Neogangsterismo en negro (1945/1950)

El ocaso del gángster que, en forma poética, anunciaba *El último refugio* pronto se verá ratificado, en términos de filmografía, por el paréntesis que la contienda bélica europea –y la participación americana en ella– abre dentro de esta cronología. Frecuentemente sustituidos ahora por nazis infiltrados –títulos ejemplares: *The Ministry of Fear* (Lang, 1943), *The Stranger* (Welles, 1945)–, los nuevos mafiosos pierden protagonismo en las ficciones y sólo eventualmente se asoman a las pantallas. Se trata de un período gris y casi desdibujado, una etapa de desinterés por el arquetipo, que no ofrece apenas novedades significativas o relevantes en el tratamiento de éste.

De hecho, títulos como *Senda prohibida* (Johnny Eager; Mervyn LeRoy, 1941), *La llave de cristal* (Stuart Heisler, 1942), *Out of the Fog* (una producción de Jerry Wald para la Warner, con guión de Robert Rossen, interpretación de John Garfield y dirección de Anatole Litvak, 1941), *The Big Shot* (Lewis Seiler, 1942) y *Roger Touhy, Gangster* (Robert Florey, 1944) pueden considerarse, prácticamente, los únicos integrantes de este ciclo menor a la espera de la reaparición del gángster una vez que los combatientes regresen a casa y que la sociedad americana, subsidiaria todavía de una industria de guerra, comience a experimentar los efectos de la reconversión a la economía civil, con sus secuelas iniciales de inflación, desempleo, desengaño y delincuencia.

En cualquier caso, los nuevos perfiles con los que se manifiesta el llamado neogangsterismo aparecen bastante más diluidos y difusos que antes; en parte, debido a la influencia –y hasta a la invasión– que ejercen sobre él otras corrientes como el *cine de detectives* o el *cine criminal*, con las que empieza a compartir numerosas zonas y situaciones tangenciales, pero probablemente también por las huellas que dejan en sus imágenes personajes y películas de tanto fuste como el Eddie Taylor de *Sólo se vive una vez* (1937) o el Roy Earle de *El último refugio* (1941).

El nuevo gángster es ahora, mayoritariamente, un individuo situado al margen de la ley no tanto por voluntad propia o por afán de poder como por circunstancias sociales, económicas, sentimentales o patológicas. Estas raíces de su inmersión en el campo del crimen se hallan en el origen de la refinada crueldad de que muchos de ellos hacen gala como única forma de venganza frente a una sociedad que los ha empujado por la senda del delito, que los margina, de hecho, igual que hace con los jóvenes y con los ex combatientes. Una figura casi siempre aislada, cuyas relaciones con el *gang* se han desdibujado o son inexistentes, presa fácil de un destino trágico y fatalista.

En la galería de nuevos gángsters, algunos se enfrentan a solas contra todas las fuerzas adversas (*Dillinger*; Max Nosseck, 1945), otros se convierten deliberadamente en atracadores para conseguir el amor de una mujer, como debe hacer Burt Lancaster al interpretar primero a Swede y luego a Steve Thompson, respectivamente, en sendos filmes de Robert Siodmak (*Forajidos*, 1946, y *El abrazo de la muerte*, 1948), no falta quien debe transformarse en delator para salvar a su familia, como le sucede a Nick Bianco en *El beso de la muerte* (Henry Hathaway, 1947),[20] y tampoco, desde luego, quienes asesinan por placer y sadismo: refinada especialidad de Richard Widmark, ya sea bajo la faz de Tommy Udo en el filme anterior o bien de Alec Stiles en *La calle sin nombre* (The Street with no Name, 1948), de William Keighley.

20. En 1995, Barbet Schroeder dirige en Estados Unidos un *remake* de este filme con el mismo título (estrenado en España como *El sabor de la muerte*) e interpretado por Nicholas Cage, David Caruso y Samuel L. Jackson.

Películas como las de Siodmak y Hathaway entran ya plenamente en el territorio del más genuino cine negro, y los gángsters son en ellas un elemento adicional, muy importante, pero ni mucho menos exclusivo ni tampoco de carácter central. Exactamente lo mismo ocurre en otras muchas ficciones de esta etapa y también, fundamentalmente, en dos títulos negros de gran envergadura –muy diferentes entre sí– que destacan entre los que incluyen elementos de naturaleza gangsteril o mafiosa: *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947) y *Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1949).

El retrato colectivo del gangsterismo en versión negra, sometido por lo tanto a una densa y brumosa ambigüedad moral que puede llegar a intercambiar con los representantes del bien o de la ley, se completaría en este período añadiendo las imágenes de *Persecución en la noche* (Ride the Pink Horse; Robert Montgomery, 1947) –una historia que incorpora la problemática del ex combatiente– y, entre otras, también las de *I Walk Alone* (Byron Haskin, 1947), *Cayo Largo* (John Huston, 1948), *El demonio de las armas* (Deadly is the Female, 1949),[21] dirigida por Joseph H. Lewis sobre un guión de Dalton Trumbo, *Black Hand* (Richard Thorpe, 1949), *Ciudad en sombras* (Dark City; William Dieterle, 1950) y *Carretera 301* (Highway 301; Andrew L. Stone, 1950).

Profesionales y agresivos, o bien de circunstancias y acosados –como es Bowie en la lírica *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1947), obligado a vagar fugitivo con su pareja por todo el sur de la Unión–; solitarios –aunque huyan en compañía de una mujer o corran en pos de ella–, escépticos y desesperanzados en unos casos, brutales y psicópatas en otros, ocultos a veces tras la maquinaria criminal o atrapados por ella –como ocurre en *Force of Evil*, una compleja y dura exploración, de talante wellesiano y con tintes expresionistas, acerca de las relaciones entre el crimen y los negocios–, los gángsters de este período han perdido la ingenuidad animal de sus predecesores de los años treinta y ahora se enfrentan al

21. También conocida como *Gun Crazy*. No tiene nada que ver con la película de Richard Quine *A Talent for Loving* (1969), distribuida en vídeo con el título de *Gun Crazy*.

mundo exterior no tanto para ascender en la escala social como para intentar sobrevivir. Una tarea que, sin embargo, no resultará nada fácil, pues la mayoría de ellos verá cómo su aventura se extingue cuando lleguen las últimas imágenes del filme. El *The End* de la narración será también el de sus vidas.

Y de nuevo volverá a ser Raoul Walsh, después de haber cerrado la serie anterior con la historia de Roy Earle en *El último refugio* (1941), quien señale ahora también el paso de los años cuarenta a la década siguiente con dos títulos imprescindibles: *Sin conciencia* (The Enforcer, 1950)[22] –tenida por «el punto álgido dentro de la tendencia documental del género» (LATORRE y COMA, 1981, 135)– y, sobre todo, *Al rojo vivo* (1949), donde la trágica y arrolladora subida a los infiernos del edípico Cody Jarret (James Cagney redivivo) se erige como una pieza de transición que acierta a conjugar, con un brío y una energía insólitos, los ecos del ciclo fundacional (ascensión y caída de un personaje que ocupa el protagonismo central), los elementos acuñados durante los años cuarenta (incidencia de una psicología patológica) y los rasgos de carácter que van a configurar la siguiente etapa de los años cincuenta: la violencia explosiva y el nervio del estilo.

Con esta obra de referencia ineludible, Raoul Walsh propone una compleja y madura formulación que hace del gángster, atrapado de lleno en una espiral de paroxismo psicótico, una figura trágica y sin más horizonte que la propia inmolación: auténtico callejón sin salida para la vieja concepción de la *crook story* y de sus protagonistas, a quienes –de ahora en adelante– ya no se podrá volver a insuflar ese aura romántica que subyacía bajo determinadas formulaciones del *cine de gángsters* durante su ciclo primitivo.

Manierismo y ocaso (1953/1960)

Con el alborear de los años cincuenta, el gángster brutal de los inicios de la serie y el gángster atribulado de la década anterior van

22. La película aparece firmada, en los títulos de crédito, por Bretaigne Windust, quien en realidad fue apartado del rodaje al tercer día de comenzar éste.

cediendo terreno frente a un nuevo tipo de personaje: el profesional del gangsterismo que o bien presta sus servicios en una organización criminal, de estructura mafiosa, o bien pone sus conocimientos en el haber común de una banda de atracadores o de secuestradores. Los tiempos han cambiado para todos, y las nuevas sociedades del crimen apenas dejan sitio ya para los independientes que hacen la guerra por su cuenta, a no ser que sean desesperados sin futuro, como el Nick de *Yo amé a un asesino* (He Ran All the Way; John Berry, 1951), o psicópatas incontrolables, como el asesino interpretado por James Cagney en *Corazón de hielo*, filmada por Gordon Douglas en 1950 como un epígono desplazado de *Al rojo vivo*.

Ahora bien, los primeros pasos de la nueva etapa discurren sobre los ecos de la guerra de Corea, sobre la paranoia inquisitorial de la «caza de brujas» y en paralelo con el comienzo de las investigaciones emprendidas por el senador Kefauver contra el crimen organizado. Apenas quedaba ya lugar en estas coordenadas, por lo tanto, para hazañas criminales que se pudieran contemplar con el mínimo asomo de complicidad o de complacencia, y de ahí, también, que en el comienzo de la década los gángsters volvieran a desaparecer casi totalmente de las pantallas, reduciendo su intervención a un escaso número de películas.

Superada esta primera fase, el gángster reaparece con mayor fuerza y asiduidad a partir de 1953-1954; es decir, cuando el final del conflicto en Corea, la caída de McCarthy y el despegue del bienestar económico introducen al país en una etapa de prosperidad, al mismo tiempo que la industria de Hollywood vive una transformación crucial de sus estructuras comerciales y abre paso a la redefinición paulatina del sistema de producción. El creciente optimismo que se va extendiendo por la nación modifica la consideración de la mafia y de sus integrantes, vistos ahora éstos como figuras acorraladas por el imperio de la ley, y aquella como el imperio de poderosas sociedades criminales –dedicadas ya mayoritariamente al narcotráfico– en las que el delincuente no es más que un peón aislado y manipulable. Al mismo tiempo, la ampliación progresiva de los márgenes para la libertad de expresión, a medida que cede la resaca

macartista, abre la puerta a una representación de la violencia que, poco a poco, se va haciendo más crispada y explícita, menos seca y más manierista.

The Lineup (1958), de Donald Siegel, *Never Love a Stranger* (1958), de Robert Stevens, *Murder by Contract* (1959), de Irving Lerner, o *La trampa* (The Trap, 1959), de Norman Panama, son los títulos de algunas de las películas que penetran con el escalpelo de sus imágenes en las nuevas organizaciones gangsteriles, cada vez más despersonalizadas, formadas tras el final de la Depresión y consolidadas durante los años cuarenta con los beneficios proporcionados por los negocios turbios de la guerra.

Al mismo tiempo, la tipología de los gángsters más o menos tradicionales todavía demuestra cierta capacidad para alimentar las ficciones de *I Died a Thousand Times* (Stuart Heisler, 1955),[23] *Martes negro* (Black Tuesday; Hugo Fregonese, 1954), *Horas desesperadas* (The Desperate Hours; William Wyler, 1955),[24] *New York Confidential* (Russel Rouse, 1955), *Ligeramente escarlata* (Slightly Scarlett; Allan Dwan, 1956), *Bestias de la ciudad* (The Garment Jungle; Robert Aldrich, 1957)[25] o *Machine-Gun Kelly* (Roger Corman, 1958). Menciones aparte merecerían las singulares y poco catalogables aportaciones de Sam Fuller, primero en *La casa de bambú* (1955) y luego en una versión particularmente seca, áspera y ambigua del enfrentamiento con las poderosas organizaciones criminales en *Underworld USA* (1960).

Para quienes no forman parte, sin embargo, de esas sociedades anónimas del crimen, el cine les reserva el papel de atracadores en una serie de filmes que tienen como eje narrativo la preparación y

23. Se trata de un *remake* de *El último refugio* (R. Walsh, 1941) sobre guión escrito de nuevo por el novelista W. R. Burnett.

24. En 1990, Michel Cimino dirige un *remake* de este filme con el título *Desperate Hours*, estrenado en España como *37 horas desesperadas*. Mickey Rourke y Anthony Hopkins sustituyen aquí a Humphrey Bogart y Fredric March en los personajes principales del reparto.

25. La película aparece firmada en los títulos de crédito por Vincent Sherman, aunque éste se limitó a sustituir a Robert Aldrich tan sólo cinco días antes del final del rodaje.

ejecución de un gran golpe a cargo de una banda heterogénea de delincuentes. Los miembros de estas organizaciones suelen ser, habitualmente, individuos situados en un segundo escalón de la delincuencia, a veces claramente marginales –como el pistolero Dix Handley en *La jungla del asfalto* (John Huston, 1950), una manifestación temprana y precursora de esta corriente–, que aúnan y sintonizan sus conocimientos para cometer un atraco abocado casi siempre al fracaso. Entre los títulos más apreciables de esta modalidad aparecen *Sábado trágico* (Violent Saturday; Richard Fleischer, 1955), *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1956), *The Burglar* (Paul Wendkos, 1957) y *Odds Against Tomorrow*, filmada por Robert Wise en 1959.

Pero no son sólo los atracadores de este período los que se organizan para realizar su trabajo; también lo hacen los delincuentes juveniles para defenderse del mundo hostil que los rodea –*¡Salvaje!* (The Wild One, 1953), de Laszlo Benedek; *Crime in the Streets* (1956), de Don Siegel; la primera película de Robert Altman: *The Delinquents* (1957)– o incluso los mismos presidiarios para intentar evadirse: línea narrativa por la que circula una nueva y revitalizada fase del *cine penitenciario*, heredera del ciclo surgido durante los años treinta y ya citada anteriormente.

No es una casualidad, sin embargo, que durante los años cincuenta el *cine de gángsters* comience a prestar más atención a los pormenores de la ejecución de un atraco, de una evasión o de un secuestro que a las circunstancias sociales o a los individuos que lo hacen posible. En realidad, esa tentación no es más que un síntoma adicional del progresivo manierismo formal y temático por el que empiezan a deslizarse las imágenes a medida que se avanza hacia el crepúsculo del género, una fase de transición que puede detectarse –entre otros factores– cuando las ficciones que se reclaman de aquel comienzan a sentir la necesidad forzosa de reconstruir una época pretérita –la del gangsterismo histórico, precisamente– para poder mantener en las pantallas al arquetipo consolidado durante las etapas anteriores.

Esta reconstrucción del pasado, inevitablemente estilizada y

pasada por el filtro de la mitificación, está en el origen –a su vez– de una nueva tendencia: los *biopics* que empiezan a proliferar para narrar las vidas y hazañas de gángsters famosos o de los policías que los combatieron y que, durante estos años, se multiplican en las pantallas. Aquí pueden contabilizarse, sucesivamente, el retrato de *Baby Face Nelson* trazado por Donald Siegel en 1957, un acercamiento a la pareja de Clyde Barrow en *The Bonnie Parker Story* (William Witney, 1958), la historia del enfrentamiento entre Elliot Ness y Scarface en *Cara cortada* (Scarface Mob; Phil Karlsson, 1958)[26] y otras tantas biografías –supuestas– de *Al Capone* (Al Capone; Richard Wilson, 1959), del teniente de policía italo-americano Joseph Petrosino –*Paga o muere* (Pay or Die; Richard Wilson, 1960)–, del «rey del juego» Arnold Rothstein en *King of the Roaring Twenties* (Joseph Newman, 1961) y del gángster neoyorquino Dutch Schultz[27] en *Portrait of a Mobster* (Joseph Pevney, 1961).

Dos películas particularmente emblemáticas serán, sin embargo, las que vengan a cerrar esta etapa, dejando simultáneamene al descubierto su procedencia y hacia dónde apunta el desarrollo del *cine de gángsters* a partir de sus imágenes. La primera es *Chicago, año 30* (1958), con la que Nicholas Ray se despedía definitivamente de Hollywood proponiendo una hermosa historia de amor a contracorriente y, al mismo tiempo, una recreación estilizada de la época clásica del gangsterismo que bordea la abstracción formal y narrativa a base de sequedad y lirismo entrecortado. La segunda aparece en 1960 filmada por Budd Boetticher, y sus imágenes lacónicas, concisas, sin apenas ya hueco alguno para la expresión sentimental o retórica, expresan quizá como nunca antes la agonía final de un mo-

26. Se trata, en realidad, del episodio piloto realizado para la serie televisiva *The Untouchables*, donde se narraban las memorias del agente del FBI Elliot Ness. Este capítulo se emitió por primera vez en 1958 y luego se estrenó, ya en 1962, en los cines comerciales.

27. Este gángster aparece de nuevo, interpretado por Dustin Hoffman, en *Billy Bathgate*, filmada por Robert Benton en 1991 sobre un guión de Tom Stoppard extraído de la novela de E. L. Doctorow. En este caso, Schultz cede el protagonismo del relato al joven aprendiz de gángster que da título a la película.

delo que vuelve sus ojos hacia el pasado en busca de unas raíces definitivamente perdidas. Su título es *La ley del hampa*, su historia sigue la pista a la biografía de Legs Diamond y su propuesta estética –en blanco y negro– trata de recrear la textura visual de la representación fílmica del gangsterismo durante los años treinta para acabar configurando un discurso narrativo que diríase la depuración, la síntesis y el exorcismo de sí mismo.

A partir de aquí, el gángster o bien se extingue lentamente como personaje o bien queda relegado a un papel secundario dentro de las series televisivas, dicho sea esto con la salvaguardia de todas las excepciones –cada vez más aisladas– que van surgiendo entre medias. Poco a poco, el modelo se repliega sobre contadas y casi obligatoriamente nostálgicas manifestaciones que tienden a formularse en tono de *revival* y que carecen, porque ya no está a su alcance, de las raíces alimenticias que mantenían a esta corriente de películas fuertemente conectada con su propia realidad social y económica. Después de *La ley del hampa* ya no es posible prolongar el simulacro.

b) El cine policial

El optimismo primitivo (1935/1940)

Como se ha explicado ya al caracterizar el ocaso del primitivo *cine de gángsters*, la coyuntura social, política y cinematográfica de 1933-1934 está en el origen del progresivo desplazamiento del gángster desde el centro de las ficciones que, hasta entonces, venía casi monopolizando hasta la periferia –más o menos incidental– de las nuevas historias que ahora empiezan a protagonizar el íntegro policía o el incorruptible agente federal. Uno de los intentos postreros por devolver al mafioso la centralidad del relato se anuncia, de antemano, con el bien expresivo título de *El último gángster* (1937), pero el recambio puesto en marcha se desvela, en realidad, como un mero y superficial cambio de imagen, puesto que, a pesar de todo,

los filmes que toman el relevo mantendrán casi inalterables las estructuras narrativas, estilísticas y dramáticas del modelo al que, teóricamente, sustituyen.

La linealidad del relato, la identificación del punto de vista narrativo con el del protagonista policial, el final prefijado (con la muerte del delincuente, una vez más) y el traslado de la acción al Medio Oeste en ocasiones (HURTADO, 1986, 45) pueden detectarse entre las características de unas películas que no se distinguen de sus predecesoras «ni por su atmósfera, ni por sus escenarios, ni por las armas utilizadas» (CIMENT, 1992, 42). A mayor abundamiento, incluso los intérpretes más carismáticos del ciclo anterior se pasan ahora al campo policial con asombrosa versatilidad, como expresan los claros travestismos ficcionales de James Cagney y Edward G. Robinson. Se diría que el nuevo daguerrotipo de los agentes de la ley emerge desde el negativo fotográfico de su antecesor el gángster.

El primero de éstos (Cagney) pasará de ser el «enemigo público», bajo la mirada de William A. Wellman, a convertirse, cuatro años más tarde, en el honrado abogado James «Brick» Davis, aliado con el FBI para combatir a la delincuencia organizada (*Contra el imperio del crimen,* 1935) y después, con ocasión de su primer trabajo fuera de la Warner, en el policía Johnny Cave dentro de la explícita *El gran tipo* (Great Guy; John G. Blystone, 1936).[28] Robinson, por su parte, consigue transitar con la misma credibilidad desde las facciones psicóticas del «Pequeño César», ante la cámara de Mervyn LeRoy, hasta las más tranquilizadoras del policía Johnny Blake, infiltrado en una banda criminal y dispuesto a desarticularla (*Bullets or Ballots*) o las del profesor de leyes John Lindsay, enfrentado a la mafia en *Yo soy la ley* (I Am the Law, 1938), dirigida por Alexander Hall.

Con la frecuente coartada de esta transferencia (utilizada como rentable mecanismo propagandístico a la hora de comercializar las nuevas películas) y con los mismos esquemas narrativos cuya eficacia ya estaba consolidada, empiezan a proliferar entonces los títulos que, a fuerza de repetir una y otra vez el mismo mensaje, parecen

28. Título británico: *Pluck of the Irish.*

empeñados en convencer a su espectador contemporáneo de que la delincuencia había sido definitivamente erradicada del país y sus jefes metidos entre rejas.

Esta idea de limpieza delictiva es reiterada en películas como *La juventud manda* (De Mille, 1933), *Public Hero Number One* (J. Walter Ruben, 1935), *Public Enemy's Wife* (Nick Grinde, 1936), *Sergeant Madden* (Von Sternberg, 1939) y, desde luego, en los cuatro títulos que surgen del libro firmado por John Edgar Hoover[29] donde se narraban las hazañas del FBI, por más que todos ellos acusaran la intervención del progresista Horace McCoy en la elaboración del guión: dos realizaciones de Louis King en 1939 (*Persons in Hiding* y *Undercover Doctor*) junto a *Parole Fixer* (Robert Florey, 1940) y *Queen of the Mob* (James Hogan, 1940).

En términos de modelo genérico, por consiguiente, la respuesta del *New Deal* al agresivo y ambiguo *cine de gángsters* se bifurca por cuatro líneas que se despliegan a lo largo de los años treinta (esencialmente, entre 1933 y 1941) y que conforman una cuádruple reacción creativa y sociológica fuertemente entrelazada por dentro, tanto en un campo como en el otro y entre ambos también: la rama *penitenciaria*, la corriente de *denuncia social*, la fase de la *sociología del gangsterismo* y este primer ciclo del *cine policial*, cuyo optimismo de fondo, todavía muy elemental, coincide –y no por casualidad– con la paulatina superación de la crisis económica y con la consolidación de una forma narrativa que va enriqueciendo y haciendo más complejos, poco a poco, sus resortes expresivos y su capacidad para desarrollar nuevas potencialidades.

El policíaco documental (1945/1950)

Tras la retirada crepuscular que supone *El último refugio* (1941) para el arquetipo primitivo del *cine de gángsters* –ya muy evolucionado en la película de Raoul Walsh–, con el país movilizado y en

29. El libro se titulaba *Persons in Hiding* y, al parecer, fue escrito en realidad por Courtley Riley Cooper (LATORRE y COMA, 1981, 53).

guerra y con colonias de emigrantes alemanes y japoneses diseminadas por todo el territorio de la Unión, los policías y los agentes de Edgar Hoover empiezan a ser desplazados de las pantallas durante la primera mitad de los años cuarenta, cuando la pujanza del crimen organizado parece remitir y las bandas rivales han dejado ya de dirimir en las calles sus particulares ajustes de cuentas.

Postergados igual que los gángsters en las ficciones de este paréntesis histórico, los policías empiezan a concentrar ahora sus esfuerzos en labores de contraespionaje, convirtiéndose así –cinematográficamente hablando– en un refuerzo adicional para el combate contra el nazismo. Una película que mezcla todos estos elementos (infiltración enemiga, gangsterismo y fuerzas del orden) será *El cuervo* (1942), filmada por Frank Tuttle.

Lo cierto es que la nación entera se encuentra sometida, entre 1941 y 1945, a la vorágine de la contienda bélica y que hasta los antiguos mafiosos parecen haber cambiado sus armas por las del frente de guerra. Las muertes son ahora legales y tienen lugar en las trincheras de Europa, África y Asia, o en las costas del Pacífico. Una paz ficticia se instala en las calles de las principales ciudades estadounidenses. Ahora bien, el regreso de los gángsters a las pantallas después de la victoria aliada no provocará, sin embargo, la correlativa presencia de los agentes de la ley o, al menos, no lo hará de la misma forma que en la década anterior.

El enemigo del gángster en esta nueva etapa no será tanto alguien exterior a él como algo que vive en su interior. Él mismo, y su propia condición psicológica, ejercerán en muchos casos como sus peligros más amenazadores. En consecuencia, el cine policial de este período no hará falta que neutralice los contenidos de unos filmes cuyos protagonistas ya se neutralizan a sí mismos y, además, no permiten la identificación del espectador con sus figuras arquetípicas.

De esta forma, liberada de una función que no le corresponde, la nueva serie policíaca que arranca a partir de 1945, y que se extiende hasta 1950, se dedica a analizar, a veces con la precisión de un tallador de diamantes, los métodos de actuación de los agentes de la ley en el desarrollo de sus actividades: pruebas periciales, comprobacio-

nes balísticas, pesquisas detectivescas, tomas de huellas dactilares y hasta auditorías contables impresionan ahora metros y metros de celuloide en un proceso sin fin que justifica el rótulo utilizado, en algunas ocasiones, para definir esta tendencia, tomado –a su vez– de la corriente paralela que surge en la novela con *V as Victim* (Lawrence Treat,[30] 1945): *el police procedural.*

Esta especie de documentalismo sobre los métodos policiales tiene sus orígenes en la confluencia de varios factores que operan en una dirección convergente. En primer lugar, la herencia documental que dejan impresa sobre el cine y sobre la sociedad americana los noticiarios de guerra de la etapa anterior. Después, la necesidad de rodar en escenarios naturales como respuesta frente a las limitaciones económicas para la construcción de decorados derivadas de la inmediata posguerra y, finalmente, en un papel menos relevante de lo que se ha dado a entender en ocasiones, el eco sordo y muy atenuado[31] que llega hasta Hollywood del primer neorrealismo italiano a través de títulos como *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945) o *Paisà* (1946).

Sobre semejante encrucijada incide también el reflejo conservador de la naciente «guerra fría», y el destilado de todo ello, pasado por el filtro del género, será una tendencia que aprovecha los vientos favorables para la propaganda policial, que reconduce el supuesto realismo del *cine negro* hacia un territorio de engañosa impregnación documental, que toma la forma del «*thriller*-reportaje» y que podría definirse mejor como el *policíaco documental* (relegando esta última faceta a la condición de adjetivo) que como *documental policial*, donde la naturaleza sustantiva parece excesiva para la verdadera entidad que lo documental llega a tener en estos filmes.[32]

30. Seudónimo de Lawrence Arthur Goldstone.

31. Como ha explicado Henry Hathaway, la influencia verdadera de este movimiento europeo sobre el cine de Hollywood en general, y sobre estas películas en particular, debe ser relativizada, puesto que «la idea de rodajes en exteriores con un estilo documental existía mucho antes del neorrealismo italiano. No hay más que ver ciertos *westerns* mudos. Para los realizadores, las películas de los años treinta tuvieron más influencia que *Paisà*». Henry Hathaway a Michel Ciment y Bertrand Tavernier, *Positif*, 136, marzo de 1972 (trad. cast.: «Entrevista con Henry Hathaway», *Archivos de la Filmoteca*, 12, abril/junio de 1992).

32. David BORDWELL (1985, 76) habla de «películas semidocumentales».

No será una casualidad, por lo tanto, que sea en la Fox y bajo la producción de Louis de Rochemont donde aparezca, inicialmente, una pieza precursora: *La casa de la calle 92* (1945), en la que –según cuenta Henry Hathaway– «no había ni una sola toma rodada en estudio. Todo estaba filmado en oficinas, almacenes, edificios, calles, con cámaras ocultas...» (HATHAWAY, 1992, 104), y luego *El justiciero* (1947), de Elia Kazan, aunque en ésta el protagonista sea en realidad un honesto fiscal del estado. Con la misma orientación surgen otros dos filmes rodados por Hathaway ya sin la tutela de Rochemont: *El beso de la muerte* (1947) y *Yo creo en ti* (1948) –si bien aquí es un periodista quien conduce la investigación–, así como también *La calle sin nombre* (William Keighley, 1948) y *Una vida marcada* (Cry of the City, 1948), de Robert Siodmak.

El ciclo se completa con las aportaciones de *La brigada suicida* (T-Men; Anthony Mann, 1947), *La ciudad desnuda* (Dassin, 1948), *Relato criminal* (The Undercover Man; Joseph Lewis, 1949), *Puerto de Nueva York* (Port of New York; Laszlo Benedek, 1949), *Orden: caza sin cuartel* (He Walked by Night; Alfred Werker, 1949) y con dos pequeños filmes de serie «B», de narrativa rápida y duración cortísima (poco más de 60 minutos), filmados por Richard Fleischer para la RKO: *Follow Me Quietly* (1949) y *Armored Car Robbery* (1950).

Conviene matizar levemente, sin embargo, la dimensión propagandística de la institución policial que, ciertamente, subyace a la mayoría de estos filmes,[33] considerados a veces como maniqueos y moralizadores (BORDE y CHAUMETON, 1958, 15). Ésta es una precisión obligada, que surge a la luz de la tímida humanización experimentada aquí por los agentes de la ley (de los que también se muestran algunas debilidades), de la personalidad equívoca que, en ocasiones, deben adoptar para desarrollar su trabajo y, sobre todo, de la influencia que ejercen sobre sus películas el *cine de detectives* y el *cine criminal*, corrientes coetáneas y dominantes durante la se-

33. No por casualidad, el FBI colaboró en el rodaje de *La casa de la calle 92* y *Relato criminal* está basada en un artículo de Frank M. J. Wilson, jefe del servicio secreto americano.

gunda parte de la década. Contaminados por los efluvios mucho más negros que emanan de estas manifestaciones, los agentes del *policíaco documental* adquieren un mayor espesor psicológico y pueden llegar, incluso, a convertirse bien en sujetos capaces de traspasar, como el investigador privado, la frontera de la ley, o bien en individuos-víctimas de sus propias pasiones, como le sucede ahora también a su contrario: el otrora rudimentario gángster.

Como casi siempre, por lo tanto, las diferentes corrientes y ciclos vuelven a intercambiar y a compartir elementos diversos que se manifiestan de forma recíproca entre ellos. Es cierto que algunos de los títulos incluidos en este apartado dejan entrever el contagio inevitable –con el que se enriquecen– de las poderosas expresiones negras paralelas, pero también que estas últimas introducen, frecuentemente, elementos propios del *police procedural* y del *policíaco documental* dentro de sus ficciones.

La estrecha y a veces casi íntima convivencia de los policías con el delito, y el obligado reparto de su protagonismo con el del universo criminal (como sucede en *Al rojo vivo* o en *La calle sin nombre*) van avanzando en paralelo al calendario, de tal manera que con el comienzo de la nueva década estos procesos empiezan a tomar carta de naturaleza. Dos películas filmadas en 1950, expresiones tardías del documentalismo asimilado a este ciclo, vienen a incidir en aquella dirección: *Sin conciencia* (Raoul Walsh) y *Al borde del peligro* (Where the Sidewalk Ends; Otto Preminger), donde Mark Dixon es ya un agente que, tras matar a un sospechoso, pretende ocultar su propio crimen al mismo tiempo que desarrolla su investigación del asesinato. Y esto sin contar con el hecho de que Web Garwood, el policía-asesino de *El merodeador* (The Prowler; Joseph Losey, 1951) –película que puede considerarse como precursora del ciclo inmediatamente posterior–, no sólo odia su profesión, sino que además no duda en aprovecharse de su cargo para intentar alcanzar una posición social y un poder económico que parecen ser las únicas motivaciones de sus actos.

Los agentes de la ley empiezan a dar así los primeros pasos dentro del mismo universo proceloso que rodea tanto al delincuente

como al solitario detective, y es que los policías incorruptibles de los años anteriores (sobre todo los del ciclo primitivo) «constataban [ahora] con profunda amargura la corrupción casi general de la administración. Tenían que ocuparse con mayor frecuencia de las asociaciones criminales que de los individuos aislados. Esta constatación y la sensación de impotencia que resultaba, les impelía, en ocasiones, a situarse por encima de la ley» (GUERIF, 1988, 160). A partir de esta frontera se entra en un nuevo ciclo que deriva de la fase epilogal del *policíaco documental* y que conecta, directamente, con los elementos más característicos del *cine de gángsters* de los años cincuenta.

El pesimismo crítico (1953/1957)

Una película de 1953, la contundente *Los sobornados*, dirigida por Fritz Lang, encierra en sus imágenes cortantes una compleja reflexión sobre la violencia y, al mismo tiempo, la síntesis en la que confluyen la herencia del *policíaco documental*, de vocación realista, y el germen del *pesimismo crítico*, tendente a la abstracción estilizada. Este filme duro como el pedernal y de entrañas tan negras como la noche es frontera y punto de arranque para el nuevo ciclo que, una vez superada la «caza de brujas» y tras la derrota de McCarthy, encuentra vía libre para desplegar una reflexión crítica sobre el estamento policial como nunca antes se había visto en las pantallas.

Ahora bien, antes de alcanzar esa línea de demarcación, y todavía bajo la presión más dura del proceso inquisitorial padecido por Hollywood, el *cine policial* aún se les apañaría para hacer compatibles los retratos ambiguos y sombríos de los agentes de la ley con la defensa y hasta con la propaganda de la institución, como sucede en el desenlace de la ya citada *Al borde del peligro* y, más abiertamente todavía, en títulos como *The Sleeping City* (George Sherman, 1950), *Between Midnight and Dawn* (Gordon Douglas, 1950), *Brigada 21* (William Wyler, 1951), *Union Station* (Rudolph Maté, 1951), o *La chica del FBI* (FBI Girl, 1951), de William Berke.

Este desplazamiento se produce, también, en sintonía con el clima propiciado en el país por la publicación del informe del senador Kefauver sobre la extensa ramificación del crimen organizado, de manera que todo está dispuesto, en los alrededores de 1952, para devolver el protagonismo de las ficciones criminales a los representantes del orden y para que aquellas se pueblen de diligentes policías o fiscales entregados a la lucha contra las sociedades del delito, como sucede en *The Racket* (John Cromwell, 1951), en *El poder invisible* (The Mob; Robert Parrish, 1951), en *Hoodlum Empire* (Joseph Kane, 1952) o en un estimable melodrama de tonalidades documentales filmado por Robert Wise: *The Captive City* (1951).

El modelo narrativo del cine policial se desvela, igualmente, como el marco ideal para cobijar la propaganda anticomunista de obligado peaje coyuntural en tiempos de «guerra fría» y de persecución macartista. Así es como nacen, entre 1949 y 1953, las propuestas más explícitas de *The Red Menace* (R. G. Springsteen, 1949),[34] *I Was a Communist for the FBI* (Gordon Douglas, 1951) o un *thriller* de carácter semidocumental producido, claro está, por Louis de Rochemont: *Cita a las once* (Walk East on Beacon; Alfred Werker, 1952), junto a incursiones mucho más ambiguas, y hasta irónicas o con diálogos «parabólicamente desvirtuados» (LATORRE y COMA, 1981, 150), como se manifiesta en *Manos peligrosas* (1953), de Sam Fuller, o incluso la metáfora subterránea que podría rastrearse bajo la intriga sanitaria de *Pánico en las calles* (Panic in the Streets; Elia Kazan, 1950), una película en la que aparecen todavía pinceladas de impregnación documentalista.

Con estos dos bloques metidos en el paréntesis que cierra 1953, de aquí en adelante las manifestaciones más interesantes y representativas del cine policial caminan ya en un sentido muy diferente. La semilla plantada por Lang en *Los sobornados* empieza a germinar de forma ecléctica y con perfiles muy heterogéneos –los contornos del género se difuminan muchísimo a partir de 1954–, pero la caracterización de los policías empieza a incluir una perspectiva

34. Título británico: *The Enemy Within.*

cada vez menos complaciente y más alejada de las tonalidades propagandísticas –aunque todavía surgen títulos tan apologéticos como *FBI contra el imperio del crimen* (The FBI Story; Mervyn LeRoy, 1959), auténtico «cantar de gesta» del cuerpo federal–; una óptica, en definitiva, más próxima al análisis crítico de todo tipo de excesos, ambigüedades o transgresiones de la ley.

Dispuestos a sacar provecho de las ventajas que les proporciona el uniforme o a dejarse contagiar, en beneficio propio, por la corrupción ambiental, los policías de esta etapa pueden llegar a matar, de forma negligente, a la esposa de un ladrón, como el inspector de *El asesino anda suelto* (The Killer is Loose; Budd Boetticher, 1956); a robar, asesinar y escapar con el dinero, como el protagonista de *Burlando la ley* (1954), codirigida por el guionista Howard Koch y por el actor Edmond O´Brien, quien hacía con ella su primera tentativa como director; a implicarse en un asesinato mafioso, como el capitán de *Accused of Murder* (Joseph Kane, 1956)[35] o, simple y llanamente, a quedarse con el botín de un robo cuando lo encuentran, como la pareja de *Private Hell 36* (Don Siegel, 1954).

En cualquier caso, y sin necesidad de alcanzar estos extremos, los agentes del orden comienzan a sentir la necesidad, o el impulso, de forzar los márgenes de la legalidad o, cuando menos, de interpretarla a su particular modo y manera para conseguir sus objetivos. Los medios empiezan a supeditarse a los fines. Se sientan con ello las primeras bases arquetípicas del policía brutal de los años sesenta y setenta que, ya sin coartada moral de ningún tipo (salvo su oposición a casi cualquier regla democrática), decidirá tomarse la justicia por su mano convirtiéndose en juez y verdugo al mismo tiempo.

De aquí a creerse personalmente la suprema encarnación de la ley y la justicia, por parte de los policías, no hay más que un paso, y esa estrecha barrerá la franqueará con decisión y sin escrúpulos el gigante Orson Welles al conferir toda la abyección imaginaria de la que era capaz al inspector de *Sed de mal* (1958), película que llevará hasta el límite la creación y el análisis de un personaje de esta natu-

35. Adaptación de la novela *Vanity Row*, de W. R. Burnett.

raleza. A esas alturas, sin embargo, el final del *cine policial* como corriente genérica diferenciada es ya un hecho. Hank Quinlan –protagonista de este último filme– llega, precisamente, para asesinar al arquetipo.

c) El cine de detectives

Sam Spade y Philip Marlowe (1941/1947)

Frente a la posición inequívoca que, al menos en el comienzo de las series respectivas (1930 y 1935), mantienen el gángster y el policía de cara a la ley (uno ubicado fuera de sus márgenes y el otro luchando por extenderlos), la posición del detective será desde el principio deliberadamente más ambigua. Situado por su actividad en una especie de tierra de nadie, en una suerte de frontera líquida donde las certezas se difuminan y los contornos de la legalidad se encogen y se extienden según quien los interprete, el investigador privado deberá moverse a través de la línea borrosa que separa el bien y el mal, el camino recto de la senda tortuosa del delito. El reto de conducir su camino a través de esa cuerda floja, sin resbalar hacia un lado o hacia otro, condiciona en buena parte el sistema narrativo de las películas en las que aparece como protagonista.

En paralelo a la configuración del *cine negro* propiamente dicho, al cual alimenta de manera determinante, pero no exclusiva, la figura del detective se enfrenta con perplejidad a una nueva realidad. La extorsión, el entramado criminal, el deterioro moral y la podredumbre de corrupción que ésta lleva consigo contaminan de forma progresiva todo tipo de instancias públicas y privadas que viven, o se enriquecen, a espaldas de la legalidad. En medio de semejante descomposición, los «PI» (*private investigators*) de este modelo narrativo se sienten desconcertados, extienden sus sospechas en todas direcciones y tratan de salvar sus propias, y anacrónicas, escalas de valores.

Compartiendo ese espacio con el confidente (otro personaje que

habita los mismos territorios, como subrayaría después, en Francia, Jean-Pierre Melville a lo largo de gran parte de su filmografía), el nuevo arquetipo que emerge de la novela negra formaliza y, en cierta manera, hace emblemática su aparición en el cine coincidiendo con el instante exacto en el que el gángster y el policía abandonen las pantallas para trasladarse al frente de guerra. Es pues en el año 1941 cuando *El halcón maltés* (adaptación de Huston sobre la novela de Hammett) se convierte en el título fundacional de esta corriente y fija los moldes arquetípicos de un nuevo tipo de héroe, o más bien antihéroe, que no tarda en encontrar varias réplicas fílmicas enriquecedoras y complementarias para protagonizar, de entonces en adelante, un buen número de ficciones.

Naturalmente que Sam Spade, Philip Marlowe y Mike Hammer no nacían del vacío, sino que procedían de algún sitio y tenían, incluso, árbol genealógico. Sus antepasados más remotos pueden localizarse entre los sesudos, deductivos y logísticos protagonistas de la novela policíaca decimonónica y de sus derivados modernos (desde el Auguste Dupin de Edgar Allan Poe hasta el Hercules Poirot de Agatha Christie pasando, desde luego, por el Sherlock Holmes de Conan Doyle), pero sus raíces más cercanas estaban entre los detectives que surgen en la literatura negra americana durante los años treinta, algunos de los cuales también llegan al cine en la misma época: el William Crane de Jonathan Latimer, el Race Williams de Carroll John Daly, el Philo Vance de S. S. Van Dine, el propio Nick Charles (el «hombre delgado» de Dashiell Hammett), junto a dos sabuesos que alcanzan las pantallas en 1940 y 1941 respectivamente: el Michael Shayne de Brett Halliday (en el serial de la Fox) y el Humphrey Campbell de Geoffrey Homes, seudónimo de Daniel Mainwaring.

El territorio narrativo por el que se mueven la mayoría de estos precursores, dentro del cine, se sitúa todavía en los márgenes periféricos de la serie negra sin adentrarse del todo en sus entrañas, como tampoco lo hacen –por cierto– las dos primeras y tempranas adaptaciones de la citada novela de Hammett: *El halcón* (Roy del Ruth, 1931), que es prácticamente una comedia de misterio, y *Satan Met a*

Lady (William Dieterle, 1936). Contra lo que hubiera podido esperarse, sin embargo, la novedad que en este sentido introduce el filme de John Huston no encuentra luego una continuidad durante los años inmediatamente posteriores.

Las razones de esta transitoria interrupción filmográfica hay que buscarlas, ante todo, en la dificultad de compaginar el espíritu crítico de esta corriente de películas –y la ambigüedad perturbadora de sus protagonistas– con la defensa a ultranza de los valores institucionales y capitalistas (la censura prefería héroes «patrióticos») mantenida por los países democráticos en unos momentos de gran incertidumbre sobre el resultado final de la guerra. Una vez que esta duda quede despejada y que la victoria de las tropas aliadas sea ya tan sólo una cuestión de tiempo y de paciencia, las pantallas acogerán de nuevo al inquietante *private eye* en el seno de sus ficciones.

Así, tras el atípico y curioso antecedente que representa, por la asunción de unos rasgos casi detectivescos, el teniente de policía Mark McPherson de *Laura* (Preminger, 1944), Sam Spade desaparecerá completamente de las imágenes hasta que en 1975, muy lejos ya de estas coordenadas, David Giler conceda el protagonismo de una parodia sin gracia al hijo del detective en la muy olvidable *El halcón negro* (The Black Bird). El héroe de Hammett encuentra relevo, sin embargo, en su homólogo profesional creado por Chandler: Philip Marlowe, por el que Hollywood había empezado ya a interesarse, incluso, cuando todavía actuaba bajo la personalidad de «El Halcón» (*The Falcon Takes Over*, 1942; primera adaptación de la novela *Adiós, muñeca*) y del propio Michael Shayne en *Time to Kill* (Herbert I. Leeds, 1942), primera versión del relato que luego daría lugar a *The Brasher Doubloon.*

Finalmente, entre 1944 y 1947 –las fechas de mayor productividad en el ámbito del cine negro– Marlowe recupera su identidad usurpada y toma sucesivamente los rasgos de Dick Powell, Humphrey Bogart (anterior intérprete de Sam Spade), Robert Montgomery y George Montgomery dentro de cuatro títulos que llevan al cine otras tantas novelas del escritor: *Historia de un detective* (Edward Dmytryk), *El sueño eterno* (Howard Hawks), *La dama del*

lago (Robert Montgomery) y la ya citada *The Brasher Doubloon* (John Brahm). Posteriormente, y siguiendo los pasos de su antecesor, desaparece también de la escena hasta que Paul Bogart rueda, en 1969, la mediocre *Marlowe, detective muy privado.*

Después de esta breve eclosión de títulos (menos numerosa, por lo tanto, de lo que parecen sugerir algunos estudios sobre el género) y de la culminación estilística que supone la aportación de Howard Hawks en este terreno, el detective privado irá desapareciendo lentamente de las imágenes negras mientras su función o bien se transfiere a otros personajes –ya sea el capitán de paracaidistas W. Murdoch de *Callejón sin salida* (Dead Reckoning; J. Cromwell, 1947), ya el falso culpable Vincent Parry de *Senda tenebrosa* (D. Daves, 1947)– o bien comparte protagonismo con algún poderoso gángster –es el caso de Jeff Markham en *Retorno al pasado* (Tourneur, 1947)– o bien, lo que todavía resulta más significativo, traslada su ambigüedad al hasta entonces incorruptible agente de la ley. Es este último, entonces, quien, como ya sucede en la segunda etapa del *policíaco documental*, se sitúa a partir de esta incisión paralela en la frontera entre el bien y el mal, entre la ley y el delito, y quien asume dentro de sí la contradicción que anida en la figura del investigador privado.

De esta forma, al predominio del *cine de gángsters* durante el primer tercio de los años treinta, le sucede el apogeo del más optimista *cine policial* en los dos tercios restantes de la década y a ambos, una vez que los dos campos contrapuestos hayan quedado netamente definidos, la irrupción casi simultánea del *cine de detectives* y del *cine criminal* que ocupan, desde 1941 en adelante, el espacio intermedio entre aquellas dos corrientes. A medida, sin embargo, que los agentes de la ley se deslicen hacia esa tierra de nadie que los separa del gangsterismo y se impregnen de la ambigüedad que flota en semejante línea imaginaria, ocupando así el territorio por excelencia de los detectives, desplazarán a éstos –en un movimiento simétrico, pero inverso– hacia el campo de la delincuencia, con cuyos modales o contornos comienzan a coquetear a partir de entonces, de forma progresivamente más ambigua, los nuevos investigadores a sueldo que aparecen en la década siguiente.

El arquetipo sin código (1949/1955)

El proceso descrito anteriormente es, exactamente, el que tiene lugar durante los años cincuenta, pero su caldo de cultivo venía hirviendo desde finales del período anterior. Así que, perdida ya la noción de integridad, por sombría que ésta fuera, y diluido hasta la desnaturalización el código ético que –por ambiguo que se mostrara– mantenía todavía en la frontera de la justicia (aunque no siempre de lo legal) a los omnipresentes Sam Spade y Philip Marlowe, los nuevos detectives no sólo pierden protagonismo y se convierten en las víctimas de las intrigas –según sucede en *Pacto tenebroso* (Douglas Sirk, 1948)–, sino que devienen auténticos delincuentes, como anticipan Fisher (el socio de Jeff Markham en *Retorno al pasado*) y el investigador corrupto que aparece en *Too Late for Tears* (1949), de Byron Haskin.

El arquetipo comienza a manifestar así debilidades que antes nunca se permitía, y en sintonía con el manierismo progresivamente impregnado de violencia que avanza con el calendario de estos años, se va haciendo mucho más duro y agresivo, más cruel y amoral que sus predecesores. Su representación paradigmática es el brutal Mike Hammer, creado por Mickey Spillane y llevado al cine por Harry Essex en *I, the Jury* (1953) y por George White en *My Gun is Quick* (1957), primero con el rostro de Biff Elliott y luego con el de Robert Brey.

Posteriormente, una nueva aventura de Hammer (*El beso mortal*, de Robert Aldrich) dictará en 1955 el epitafio final del detective clásico. Esta «flor maléfica y malsana», como José Luis GUARNER (1986) definió a la película, coloca sobre la pantalla una formulación visual extremadamente barroca y crispada, casi gótica, para expresar la violencia trepidante del universo en el que se mueve quien se ha convertido ya en «un materialista burgués, un hedonista que claramente prefiere los descapotables a las mujeres, con las cuales su egoísmo nato le impide comunicarse, siquiera sexualmente» (ibíd.). Un detective, en definitiva, que ha cambiado su soledad por el más exacerbado individualismo, que deja en evidencia su incul-

tura y que, en uno de los montajes de la película,[36] ni siquiera consigue escapar de la explosión radioactiva final, por lo que acaba también como víctima de su propia investigación.

La obra de Aldrich revela que en las nuevas ficciones ya no queda espacio para la honestidad ni para los códigos éticos y que el investigador privado ha abandonado su puesto de observador para participar en la misma podredumbre moral que el resto de la sociedad. El amor y la amistad han desaparecido también de su escala de valores, siendo sustituidos por el alcohol, el dinero y la prepotencia. No existe ya ningún atisbo de mirada moral en estos personajes, prácticamente sustituidos por los policías en el cine de los años cincuenta, y, por lo tanto, tampoco detectives que sirvan de referencia ética o de testigos de lo que sucede a su alrededor. Todo se vuelve más opaco y gris, más impenetrable, en definitiva.

Así es el terreno de juego en el que van a moverse, Hammer incluido, los investigadores que lleguen al cine a partir de la década siguiente. Éste será el caso del personaje de Spillane al reaparecer, en 1963, interpretado por su propio creador literario dentro de *The Girl Hunters* (Roy Rowland), pero también el de Tony Rome (criatura de Marvin H. Albert), el de Lew Archer (invención de Ross McDonald) o el del televisivo Peter Gunn, rescatado para el cine por Blake Edwards en 1967. Todos ellos protagonizarán historias conducidas por un detective privado, pero ahí se agota –salvo matices aislados– su relación con el arquetipo fundacional que alimenta al cine negro.

d) El cine criminal

La fase clásica (1944/1948)

Frente al halo mítico con el que el primitivo cine de gángsters y su antagónico, el cine policial, rodean durante los años treinta a los

36. La copia estrenada en España mantiene, sin embargo, un desenlace diferente, en el que Hammer, acompañado por su secretaria, consigue escapar de la explosión.

protagonistas de sus ficciones –a los que tienden a engrandecer y a retratar como seres excepcionales tanto en su transgresión como en su defensa de la legalidad–, surgen también en este período otras derivaciones de ambas corrientes que, bajando de su pedestal a estos arquetipos, sitúan al americano medio, al hombre corriente de la calle, en el centro de sus esquemas argumentales. Así sucede en algunos filmes del ciclo penitenciario, como *Soy un fugitivo* y *Veinte mil años en Sing Sing*, o en las películas de denuncia social planteadas por Fritz Lang (*Furia, Sólo se vive una vez*), donde se analiza el fenómeno de la delincuencia a través de unos personajes a los que el espectador podía sentirse más cercano y que facilitaban en mayor medida su identificación con ellos.

La novedad que este punto de vista, más apegado a la realidad y a la vida cotidiana de los ciudadanos, supone en relación con las dos corrientes hegemónicas durante el transcurso de la década citada se complementa, además, con la mayor preocupación crítica que estos filmes manifiestan por estudiar las circunstancias económicas, sociales y políticas de las que nacen ciertas conductas delictivas características de esos años. Éste es un tipo de análisis que, con otras connotaciones distintas y a modo de balance y compendio de la serie, se trasladará más adelante a los títulos epilogales del *cine de gángsters* y a las estructuras argumentales de películas como *The Roaring Twenties* (1939) y *El último refugio* (1941), de Raoul Walsh.

Así pues, la semilla que va fecundando el terreno sobre el que germinará esta nueva tendencia debe buscarse en la irrupción, cada vez más insidiosa, de la ambigüedad y de la ambivalencia que, a partir de 1941, el cine negro inyecta en la serie criminal a través de estas últimas películas y de los primeros títulos del *cine de detectives*. La inestabilidad y la indefinición de fronteras entre el bien y el mal, entre la ley y su transgresión, es un abono fértil para que agarren los precedentes más o menos familiares insinuados por Hitchcock en *Sospecha* (Suspicion, 1941) y *La sombra de una duda* (Shadow of a Doubt, 1943) –filmes que introducen ya una inquietante valoración de la dimensión psicológica– y para que la mirada de la cámara vaya ampliando, poco a poco, su radio de acción.

Siguiendo esta misma línea evolutiva, surgen en 1944 (aprovechando una transitoria flexibilización de la censura y cuando el final de la segunda guerra mundial se vislumbra ya cerca) algunos títulos que, de nuevo con el hombre de la calle como protagonista, cambian el centro de atención de su mirada e intentan investigar ahora no ya las causas exteriores del fenómeno delictivo, sino los procesos psicológicos que conducen al individuo a traspasar la frontera del crimen o de la tentativa de asesinato. *Perdición* (Billy Wilder), *Laura* (Otto Preminger) y *La mujer del cuadro* (Fritz Lang) son los tres títulos emblemáticos, de ese mismo año, que marcan de forma representativa el nacimiento de esta corriente, directamente vinculada al apogeo que –de la mano de autores como James M. Cain, Vera Caspary, Fredric Brown y William Irish, entre otros– experimenta la tendencia narrativa de la psicología criminal durante el mismo período.

Paralelamente al auge de esta serie literaria, la introspección y el psicoanálisis se convierten en los instrumentos de disección que manejan guionistas y directores a la hora de hurgar en el complejo mundo interior de personajes anónimos dispuestos a ignorar los límites de la ley, bien para superar sus frustraciones personales, bien para cumplir sus deseos de aventura, bien para recomponer un pasado roto por algún tipo de fractura, o, lo que resulta más frecuente todavía, para satisfacer su apetito sexual.

Consecuentemente con esto último, el personaje femenino (que empieza a revestirse con los rasgos arquetípicos de la «mujer fatal», a medio camino entre la sensualidad y la perfidia) adquirirá en estos filmes un mayor protagonismo dentro de la acción y el triángulo amoroso se transformará en el eje argumental de buena parte de sus estructuras narrativas. A su lado, el héroe masculino desvela su debilidad de carácter y una mayor indefensión ante los contratiempos de la vida, lo que permite «situar simbólicamente en la pantalla los miedos profundos de un espectador roído en las complejidades de su mente por el diario y universal hecho de la muerte» (LATORRE y COMA, 1981, 78).

El crimen y el asesinato (muchas veces frustrados, algunas otras imaginarios) se convierten así en la consecuencia lógica de unos

procesos psicológicos que el núcleo central de estas ficciones –aunque no todas– se ocupa de desmenuzar mediante el análisis de los comportamientos de unos personajes cuyo fracaso, o su detención última por las fuerzas policiales, suele poner punto final a las imágenes del filme. En su defecto, la exploración psicológica cede el espacio a la descripción de las circunstancias que están en el origen de esa conducta delictiva o a la articulación y desbroce de un enigma criminal con perfiles generalmente oscuros, retorcidos y sombríos.

Asesinos o víctimas, obsesionados o amnésicos, atormentados o sujetos de una charada que los aprisiona, los nuevos protagonistas pueblan una corriente de películas mucho menos homogénea que las anteriores, que se dispersa por múltiples derroteros colaterales y que acoge, en su interior, a títulos como *La dama desconocida* (Robert Siodmak, 1944), *Ángel o diablo* (Otto Preminger, 1945), *Alma en suplicio* (Michael Curtiz, 1945), *Que el cielo la juzgue* (Leave Her to Heaven; John M. Stahl, 1945), *Perversidad* (Fritz Lang, 1945), *Retorno al abismo* (Conflict; Curtis Bernhardt, 1945), *The Unsuspected* (Michael Curtiz, 1947), *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), *Senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947), *Born to Kill* (Robert Wise, 1947) o *Doble vida* (A Double Life; George Cukor, 1948).

Los métodos y una buena parte del talante de estas películas se pueden rastrear, igualmente, en las historias que toman como pretexto los problemas generados por la desmovilización y por las dificultades para la reinserción social de los ex combatientes, como pone de relieve un grupo de películas que conecta, de nuevo, la serie negra con el drama social: *Nobody Lives Forever* (Jean Negulesco, 1946), *Solo en la noche* (Somewhere in the Night; Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Encrucijada de odios* (E. Dmytryk, 1947), *Act of Violence* (Fred Zinneman, 1949) o *Try and Get Me* (Cy Endfield, 1950). El drama del retorno para los soldados volverá a despertar tras la guerra de Corea, como deja al descubierto el Jeff Murray de *Deseos humanos* (Fritz Lang, 1954), quien además aparece convertido ya, como corresponde a esa etapa posterior del cine criminal, en el juguete de una mujer coqueta y ambiciosa.

Al mismo tiempo, este modelo empieza a contaminar con sus métodos analíticos no sólo las corrientes vecinas del cine negro (gángsters, detectives y policías adquieren a partir de entonces una mayor complejidad psicológica y crecen en espesor), sino también al drama y al melodrama, como se expresa mediante la hibridación del *cine criminal* con la reconstrucción de época y con las patologías psicológicas, fuente de una variante mestiza (el *desuet*) que se aborda en el siguiente capítulo.

Depuración y eclecticismo (1951/1959)

El *corpus* central y más abundante del *cine criminal* se concentra, por tanto, entre 1944 y 1948, fechas que engendran una verdadera avalancha de títulos, pero el modelo empieza a incorporar elementos de caracterización realista, que proceden del *policíaco documental*, a partir de 1949, cuando las alambicadas intrigas psicológicas ceden terreno a la mayor nitidez narrativa de la serie negra en sus vertientes del *cine de gángsters* y del *cine policial* de sus últimas etapas respectivas. Una película de Jules Dassin –*Noche en la ciudad* (Night and the City, 1950)–, ambientada con pretensiones de verismo en un Londres suburbial, y títulos como *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950) o *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951) pueden ser los ejemplos más representativos del giro iniciado a través de un paréntesis en el que se produce un cierto estancamiento de la producción y un lento abandono de los aspectos más oníricos de los primeros títulos en aras de un realismo reforzado y de una dramaturgia más directa.

La nueva orientación va tomando carta de naturaleza a medida que se entra en los años cincuenta, al mismo tiempo que –como sucede con el *cine policial* en la fase del «pesimismo crítico» (1953/1957)– la violencia y la crueldad se hacen más explícitas y menos refinadas. A partir de 1951, de hecho, la cantera del cine criminal vuelve a mostrarse prolífica y, con este renacer transitorio, el protagonismo del arquetipo femenino va creciendo hasta convertirse

con frecuencia en el verdadero motor del relato, al mismo tiempo que la intriga sentimental y el estudio de los caracteres reciben igualmente una mayor atención narrativa.

En esta onda se mueven la Rose Lomis de *Niágara* (Henry Hathaway, 1953), la Diane Tremayne de *Angel Face* (Otto Preminger, 1952), la asesina interpretada por Jean Peters en *A Blueprint for Murder* (Andre L. Stone, 1953), la Vicky de *Deseos humanos* (Fritz Lang, 1954) o la recepcionista a quien da vida Anne Bancroft en la ya tardía *The Girl in Black Stockings* (Howard W. Koch, 1957). Lo cierto es, sin embargo, que desde la mitad de la década en adelante y a pesar de un cierto número de filmes que surgen desde la serie «B», esta corriente empieza a ver cómo sus contornos se difuminan mientras que sus moldes narrativos terminan por insertarse y diluirse en los esquemas de las corrientes paralelas, que viven también por esos años su correspondiente desnaturalización.

Finalmente, la presencia de la psicología clásica va siendo desplazada por el psicoanálisis clínico que toma el relevo, dentro de las ficciones criminales, a partir de los años sesenta, mientras que las diferentes corrientes por las que discurren la representación del delito y la serie negra durante todos estos años acaban por entrecruzarse y contaminarse mutuamente hasta diluir en el interior de las nuevas formulaciones toda pincelada diferencial. Ese eclecticismo y esa pluralidad de perfiles, de moldes narrativos y de referentes sociales todavía se manifestarán con una férrea aspiración unitaria, y bajo el manto de una poderosa estilización de carácter objetivador, en un título claramente epilogal y analítico como es *Anatomía de un asesinato,* filmado por Otto Preminger en 1959.

Por una feliz, o al menos bien expresiva, coincidencia, esta fría disección clínica con apariencia de rompecabezas aparece tan sólo un año antes de que Budd Boetticher –como ya se ha indicado– venga a cerrar con *La ley del hampa*, desde la trinchera del gangsterismo, la última de las puertas que permanecía abierta, o entreabierta, para la problemática supervivencia futura del cine negro clásico. Con estas dos películas como síntesis, compendio y recapitulación, el movimiento agota los últimos cartuchos de su

identidad antes de empezar a transformarse, durante los años sesenta, en otra cosa ya muy diferente y mucho más dispersa, como se apunta en el último capítulo del libro.

e) Evolución histórica

Las cuatro grandes corrientes diseñadas en los bloques anteriores discurren a través de tres décadas fundamentales para la historia del cine americano. Esencialmente, la etapa que va desde el advenimiento del sonoro hasta la quiebra y transformación del sistema de producción consustancial con la «era de los estudios» en el Hollywood clásico, cerrada ya definitivamente a mediados de los años cincuenta. De hecho, la fase epilogal que se recoge en estas páginas (la que va desde esta última incisión hasta el final de la década de los cincuenta) no hace sino recoger los últimos y frecuentemente anacrónicos estertores de un movimiento que, al desaparecer las condiciones históricas y sociales que alimentaron su nacimiento y desarrollo, entra en acelerado y disperso proceso de desnaturalización.

El camino seguido entre medias por el cine negro, sus antecedentes y consecuentes, dista mucho de ser una ruta lineal, como se ha podido apreciar en las páginas precedentes. Bien al contrario, discurre por vericuetos que a veces parecen paralelos y que, en otras ocasiones, se bifurcan, se enredan y se superponen entre sí, sin que el ejercicio de dibujar la cartografía resultante pueda entenderse desde otra perspectiva que no sea la del prisma dialéctico que proyecta, al mismo tiempo, una simplificación forzosamente reductora y una radiografía de las líneas de fuerza que articulan su desarrollo.

Pese al riesgo que supone quedarse exclusivamente con la segunda de estas facetas, esa radiografía puede ayudar a comprender desde una perspectiva más globalizadora (simultáneamente diacrónica y sincrónica) la evolución de un fenómeno bastante complejo y que, habitualmente, se contempla desde posiciones poco productivas, ya sea entre medias de los árboles que no dejan ver los caminos ni las fronteras del bosque, ya desde la atalaya externa de la foresta

que no permite divisar la geografía interior de ésta. Tratando de romper con tan estéril dicotomía, se avanza aquí –y en el gráfico que se acompaña– una sucinta propuesta de lectura histórica empeñada en buscar una clarificación que resulte operativa sin renunciar a su complejidad.

Parece bastante claro, por consiguiente, que el *cine de gángsters* encuentra sus antecedentes más caracterizadores en las películas que Lewis Milestone y Josef Von Sternberg ruedan entre 1927 y 1929 (en plena mutación sonora del cine silente) y que cristaliza en un ciclo fundacional aglutinado en torno a títulos como *Hampa dorada* (LeRoy) y *El enemigo público* (Wellman) entre 1930 y 1933. Ese *cine de gángsters* primitivo es el núcleo fundamental y más homogéneo de una corriente (a la que da nombre genérico) extendida a lo largo de estas tres décadas a través de otras tantas fases. Sucesivamente, la *sociología del gangsterismo* (1935-1941), el *neogangsterismo en negro* (1945-1950) y el período de *manierismo y ocaso* (1953-1960)

Ahora bien, dicho ciclo inaugural, cuyas películas fueron rodadas en estrecha contemporaneidad con las hazañas callejeras de los gángsters auténticos y con el tráfico de licores, es muy breve y, probablemente, no podría prolongarse mucho más allá de la confluencia expresada, en torno a 1933-1934, con la puesta en marcha del *New Deal*, el final de la Prohibición y el reforzamiento del código de censura. La respuesta de Hollywood y de la serie criminal a los nuevos tiempos que inaugura aquella triple coyuntura se despliega, dejando a un lado la variante que introduce el *cine penitenciario* (1932-1934), en tres ciclos sincrónicos que, en términos históricos, toman el relevo del primer *cine de gángsters*: el cine de *denuncia social* (1933-1939), la *sociología del gangsterismo* y la alternativa que plantea el nacimiento del *cine policial* en su fase del *optimismo primitivo* (1935-1940). Son tres opciones profundamente marcadas por el espíritu regeneracionista del *New Deal*, y su desarrollo aproximado entre 1933 y 1941 desemboca en la relectura-compendio que propone *The Roaring Twenties* (1939) y en las imágenes fronterizas de *El último refugio* (1941), filmadas ambas por Raoul Walsh.

Estos dos títulos resumen y reelaboran el *cine de gángsters* a las puertas de un nuevo período y, esencialmente, de la incisión expresada por la fecha-puente de 1941, tránsito que permite establecer la conexión con el naciente *cine de detectives* y, al mismo tiempo, con la primera manifestación emblemática del *cine negro* propiamente dicho: *El halcón maltés* (Huston). El complejo proceso que ha conducido desde Rico Bandello hasta Roy Earle enlaza, simultáneamente, con Sam Spade y abre la puerta a la fase que este último compartirá con Philip Marlowe desde entonces hasta 1947. A la retirada de un arquetipo (el gángster), desplazado cuando alcanzaba su madurez a las puertas de la segunda guerra mundial, le sucede la creación y consolidación de uno nuevo (el detective) más complejo y turbulento todavía o, cuando menos, mejor aclimatado a la difusa ambigüedad que, a partir de entonces, envolverá la línea fronteriza entre el bien y el mal, entre la ley y su transgresión.

La victoria de la alianza democrática en la contienda bélica no llevará a Hollywood, sin embargo, más claridad, sino más confusión. La serie criminal perderá para siempre el camino de retorno a las pinceladas nítidas que, durante los primeros años treinta, perfilaban todavía el enfrentamiento entre las organizaciones de la criminalidad y las fuerzas del orden. Si acaso, servirá para abrir la espita al trazado de una radiografia crítica que, enmascarada bajo la fuerte estilización expresionista con la que se reviste progresivamente la ficción delictiva, coloca sobre la pantalla un espejo incómodo y nada complaciente de la venalidad, las psicopatologías, el individualismo insolidario y el más salvaje «sálvese quién pueda» a los que se entrega de lleno una sociedad que sale empobrecida de la guerra, pero también en mejores condiciones que nadie en el mundo para iniciar un vertiginoso despegue económico sustentado sobre la más feroz competitividad capitalista.

Éste es el útero materno que engendra, a partir de 1944-1945, el desarrollo casi en paralelo de tres corrientes cuyas imágenes beben, indistintamente, en las fuentes más oscuras y turbulentas de aquella sociedad: el *neogangsterismo en negro*, el *policíaco documental* y la *fase clásica* del *cine criminal*. Tres manifestaciones dispares que se

superponen de forma intensa y promiscua durante tres años (1945, 1946 y 1947) y que despliegan todavía hasta 1950 –al menos las dos primeras– una densa, bien trabada y coherente evolución que dibuja el mapa fundamental, el territorio-madre por excelencia del cine negro en sus más ricas y complejas expresiones.

Películas de Robert Siodmak (*Forajidos*, *El abrazo de la muerte*), de Henry Hathaway (*El beso de la muerte*), de Jacques Tourneur (*Retorno al pasado*) y de Abraham Polonsky (*Force of Evil*) condensan la primera de aquellas corrientes, abocada por su violencia y por su negrura a volar por los aires en compañía de Cody Jarret (*Al rojo vivo*). La segunda se aglutina, esencialmente, en torno a los filmes rodados por Hathaway para la Fox, y la tercera transita por el camino que abren, en 1944, *Perdición* (Wilder), *Laura* (Preminger) y *La mujer del cuadro* (Lang). A partir de todas ellas y a su alrededor, junto al afluente decisivo que aporta la primera fase del *cine de detectives* (con *El sueño eterno* como compendio y síntesis del mismo), se va configurando la almendra central, más reducida de lo que parece, del género negro en sentido estricto.

Más allá de sus límites fronterizos, y sobre todo tras la superación de la «caza de brujas» en sintonía con el despegue económico, la ambivalencia y la turbiedad moral empiezan a despejarse para dejar paso a una expresión más nítida y a una dramaturgia más directa, a una representación más explícita y coreográfica de la violencia, a una estética de mayor eclecticismo y permeable a nuevas influencias. Se entra así en los años cincuenta y, con ellos, se cabalga sobre la reconversión progresiva de un modelo de producción cuyo desarrollo va a transformar, en paralelo con el cambio de los referentes sociales implícitos en la nueva etapa histórica y económica, la fisonomía visual y dramática de todo el cine facturado por Hollywood.

Hasta entonces, la serie criminal se ha movido y se ha desplazado en el tiempo dibujando una curiosa doble simetría que afecta, por igual, a uno y otro lado de la ley (que no de la moral) en cada una de las dos dicotomías básicas que organizan las cuatro corrientes aquí diseñadas. Gángsters y policías por un lado, detectives y criminales por otro, acompasan sus movimientos respectivos dentro

de cada ciclo evolutivo bajo una extraña coreografía que pronto desvela su propia coherencia.

De hecho, la *sociología del gangsterismo* propiciada por el *New Deal* corre paralela a su homóloga en el campo de la legalidad, como es la primera fase del *cine policial*, en su afán por diluir la violencia desafiante de los mafiosos durante el período anterior. A su vez, la etapa del *neogangsterismo en negro* (1945-1950) toma distancias respecto al mundo del orden en estrecha sintonía con la progresiva ambigüedad que, poco a poco, va impregnando la fase coetánea del *policíaco documental* (1945-1950) y esa escalada constante hacia el ámbito de la criminalidad o, cuando menos, de la más turbia ambivalencia, la recorren también simultáneamente los ciclos respectivos del *manierismo y ocaso* en el cine de gángsters (1953-1960) y del *pesimismo crítico* en el terreno del cine policial (1953-1957). Lo mismo sucede en el tránsito que detectives y criminales emprenden juntos, y casi sincronizados, cuando caminan desde las respectivas fases clásicas –enraizadas en los años cuarenta- hacia su reubicación en la década siguiente con la brújula orientada en idéntica dirección.

Nos encontramos, por consiguiente, frente a un doble y, en realidad, cuádruple desplazamiento en virtud del cual los protagonistas de todas las corrientes en liza se van despegando progresivamente de la referencia trazada por la ley para caminar bien hacia su periferia, o bien hacia territorios todavía más alejados de su observancia (véase el mapa adjunto). Así, los gángsters regresan a su maldad primitiva y vuelven a ser tan crueles como despiadados cuando afrontan, precisamente, la fase crepuscular de su corriente materna y esta última emprende un recorrido manierista que apunta hacia la reconstrucción estilizada y evocadora de la Historia, hecha antes crónica periódistica y, ahora, convertida ya en pura mitología, como expresan las imágenes de *La ley del hampa* (Boetticher).

Los policías devienen progresivamente venales y emprenden otro camino sin retorno: el que les llevará a erigirse, por sí mismos, en intérpretes interesados de la ley mediante la supeditación de los medios a los fines. Es la ruta que conduce a Hank Quinlan (*Sed de*

mal) y la llave que abre la tumba del arquetipo clásico. Los detectives pierden su código ético, exhiben una tosquedad violenta y se abrazan al relativismo bajo el imperio de la corrupción material, con Mike Hammer (*El beso mortal*) como enterrador del prototipo diseñado por sus predecesores. Las mujeres se hacen más «fatales», equívocas y ambiciosas, los ex combatientes no encuentran hueco para su reinserción y el americano medio empieza a exhibir sus debilidades sin tantos subterfugios y con menos coartadas psicologistas que en la etapa anterior. Todos se apartan más y más del horizonte moral, y legal, a medida que la nación multiplica la creación de riqueza y, con ella, la acumulación de las desigualdades.

Esta curiosa evolución acaba por dibujar una cartografía en la que se diría que todas las líneas evolutivas están en fuga respecto a la línea imaginaria de la ley. El proceso en cuestión puede contemplarse desde una doble perspectiva. Por un lado, como producto natural de la ampliación progresiva de los márgenes para la libertad de expresión, cuyo resultado más evidente es la tendencia de los creadores (y de los estudios de Hollywood) a reflejar de una manera progresivamente más explícita –y menos metafórica– los fenómenos de la criminalidad y de la corrupción moral. Desde otra óptica, como consecuencia de la fuerte interdependencia y del constante reflejo mutuo que cohesionan y entrelazan las diferentes corrientes y ciclos por los que se dispersa la producción del género.

El esquema trazado en estas páginas no responde, por consiguiente, a una lectura que trate de establecer compartimentos estancos o rutas independientes (por lo demás estériles para entender el cine que aquí se recoge), sino a un intento de ofrecer algunas pautas capaces de integrar la perspectiva historiográfica y la consideración estética sobre las películas dentro de una visión de conjunto que, al mismo tiempo, resulte transitable como guía orientativa. No se trataba, pues, de agotar o simplificar la enorme riqueza que el cine negro guarda en su interior por el procedimiento de trazar senderos cerrados y autónomos, sino de ofrecer un instrumento que facilite la aproximación, que contribuya a orientar la mirada y que, simultáneamente, deje libertad al análisis para descubrir nuevas potencialidades.

2. El laberinto del mestizaje

David Bordwell hace notar que dos respetados críticos (Borde y Chaumeton, 1958) encuentran sólo veintidós filmes negros dignos de ser considerados como tales, que una enciclopedia sobre el tema (Silver y Ward, 1979) presenta una lista de doscientos cincuenta y que no falta quien incluye en la familia a películas como *Solo ante el peligro* (High Noon, 1952) o *2001: Una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968).[37] La advertencia puede parecer anecdótica, pero resulta de gran utilidad para recordar que nos encontramos ante un «cuerpo de trabajo» que el historiador americano define como «extraordinariamente amorfo» y que, ciertamente, mantiene una estrecha promiscuidad fronteriza con otras categorías o corrientes de configuraciones muy dispares.

Existen al menos tres razones para que esto ocurra así. En primer lugar, y como premisa básica, por la propia naturaleza del concepto «género», capaz al mismo tiempo de definir sus perfiles propios y de entremezclarse con los de otro, en sintonía con la obligada flexibilidad que impregna cualquier ensayo de definición al respecto. Después, por la condición altamente mestiza de la categoría «cine negro», espacio sobre el que se cruzan, al menos, «elementos de transgresión y subversión, estilización y realismo, influencias extranjeras y géneros domésticos» (Bordwell, 1985, 74-75). Finalmente, por la dispersión del referente diegético y del verosímil específico[38] que, como ha quedado de manifiesto en el capítulo anterior, caracteriza la globalidad de la producción implicada.

No debería resultar extraña, por consiguiente, la frecuencia con la que el cine negro convive o se amalgama con moldes génericos que, a veces, pueden considerarse vecinos suyos y que, en otras ocasiones, le resultan, al menos en teoría, completamente ajenos. Criterios de heterogeneidad narrativa y extranarrativa, de funciona-

37. Raymond Durgnat,«Paint it Black: The family tree of film noir», *Cinema*, 6/7, agosto de 1970.

38. La unidad de ambos conceptos es imprescindible para alcanzar la cohesión del «efecto género». Véase Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1989, 147.

miento en los sistemas de identificación y de lectura (muy diferentes entre *Hampa dorada* y *Retorno al pasado*, por poner un ejemplo bien elocuente, pero que ni siquiera es extremo), de pluralidad temática y situacional, de multiplicidad en las influencias dramáticas y formales, se dan cita en el amplísimo arco de contigüidades detectable dentro de la filmografía en cuestión.

El parentesco más intenso, como es natural, lo mantiene el cine negro con los cánones del melodrama y de lo melodramático. Y si no del todo con el sustantivo (que también; ahí está la estructura de *Alma en suplicio* para demostrarlo), sí desde luego con el calificativo, puesto que lo «específico melodramático» puede manifestarse, igualmente, como «la introducción del universo sentimental en una estructura cualquiera que no pretende ofrecerse como melodrama formalizado» (MONTERDE, 1994, 57).

Por lo tanto, y dado que pueden intervenir situaciones, personajes, formas, diálogos o derivas melodramáticas dentro de cualquier relato sin necesidad de que éste se formalice como un melodrama en sentido estricto, y a la vez cruzarse aquellos con elementos de procedencia genérica dispersa, ya no debería extrañar que se pueda detectar –incluso– un componente melodramático de cierta incidencia narrativa dentro de un formato tan aparentemente lejano a esas tonalidades como es el del ciclo fundacional del cine de gángsters, según ocurre todavía en *The Doorway to Hell* (1930) (véase BENET, 1992, 125-126).

Ese componente será ya completamente desplazado en *Hampa dorada* (filmada al año siguiente), pero se insertará de nuevo con funcionalidad decisiva y casi constituyente sobre la misma parcela genérica cuando ésta evolucione, bajo el impulso del *New Deal,* hacia el análisis de las raíces sociales del gangsterismo, como sucede en *Dead End* (Wyler, 1937), *Angels with Dirty Faces* (Curtiz, 1938), *They Made Me a Criminal* (Berkeley, 1939) o *The Roaring Twenties* (Walsh, 1939), películas cuyo desarrollo narrativo introduce –con plena conciencia articuladora– elementos de naturaleza melodramática.

La versatilidad de los gángsters para encontrar acomodo al am-

paro de convenciones genéricas diferentes se pone de relieve en títulos que propician la intromisión de la comedia –*Brother Orchid* (Lloyd Bacon, 1940), *Dama por un día* (Lady for a Day; Frank Capra, 1933), *The Little Giant* (Roy del Ruth, 1933), *Dejada en prenda* (Little Miss Marker; Alexander Hall, 1934)–, del musical –*Broadway* (Paul Fejos, 1930)– o de ambos casi a la vez mezclados con el *slapstick*, como sucede en *Con faldas y a lo loco* (Some Like It Hot), filmada por Billy Wilder en 1959. Esta última película es ya, de hecho, un título completamente extraterritorial (*off-genre filme noir*, que dirían los americanos) y si se abre la puerta a este amplio conglomerado de trabajos híbridos, situados fuera de toda codificación genérica en sentido estricto, la dispersión que aparece es mucho más extensa todavía.

Así es como resulta posible encontrar, ciertamente, algunos *westerns* contaminados por ecos oscuros de tragedia y pesimismo –*Pursued* (1947), de Raoul Walsh; *El pistolero* (The Gunfighter, 1950), de Henry King; *Las furias* (The Furies, 1959), de Anthony Mann– además de una reelaboración de *El último refugio* ubicada en el oeste y filmada de nuevo por Walsh –*Juntos hasta la muerte* (Colorado Territory, 1949)–, pero también comedias de difícil catalogación que coquetean con turbulencias criminales –*Lady on a Train* (1945), de Charles David; *La burla del diablo* (Beat the Devil, 1953), de John Huston– y hasta melodramas románticos teñidos de ambigüedad sombría y sospechas inquietantes, como serían *Cartas a mi amada* (Love Letters, 1945), de William Dieterle, y *Autumn Leaves* (1956), de Robert Aldrich.

Se puede registrar, incluso, un filme de ciencia-ficción metido de lleno en los parámetros de la serie negra, como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Invasion of the Body Snatchers, 1956), de Don Siegel, y, dando un paso más allá, aparecen algunas incursiones por el territorio del cine fantástico que rezuman por todos sus fotogramas el estilo, la atmósfera y algunos elementos propios de aquel modelo. Ahí están *La mujer pantera* (Cat People, 1942) y *The Leopard Man* (1943), dirigidas ambas por Tourneur bajo el impulso de Val Lewton en la producción.

Algunas otras formulaciones, ya sea el *thriller* de espionaje o bien el drama en sentido estricto, llegan a deslizarse en ciertas ocasiones convencionalmente más cerca del cine negro y de sus fronteras, aunque esa aproximación no vaya mucho más allá, según los casos, de aislados factores temáticos o iconográficos. En la primera especie se pueden incluir *Estambul* (Journey Into Fear, 1942), de Orson Welles y Norman Foster, *The Ministry of Fear* (Fritz Lang, 1944), *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948), *Cloak and Dagger* (Fritz Lang, 1946) o *Encadenados* (Notorious, 1946), de Alfred Hitchcock.

El segundo ámbito, más amplio y ecléctico, daría cabida entre muchas otras aportaciones a dos durísimas radiografías del universo cinematográfico, como son *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950), de Billy Wilder, y *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, 1952), de Vincente Minnelli, pero también a dramas sociales tintados en negro, bien sea como el propio Wilder moldea en *Días sin huella* (The Lost Weekend, 1945) y en *El gran carnaval* (1951), o bien a la manera de Edward Dmytryk, más próxima a la ortodoxia del género, en *Encrucijada de odios* (1947). La tersura del drama envuelve también, a su vez, algunas incursiones por la trastienda más oscura y menos complaciente del boxeo: espacio idóneo para el desarrollo de tramas delictivas o mafiosas, según dejan al descubierto –con registros diferentes– Robert Rossen en *Cuerpo y alma* (Body and Soul, 1947) y Robert Wise en *The Set-Up* (1949).

En cualquier caso, la influencia de la serie negra sobre la ficción dramática alcanza su mayor intensidad al entrar en los dominios de la psicología criminal, bajo cuya cobertura encuentran campo abonado los personajes desequilibrados, neuróticos o inestables típicos del género. La búsqueda inquisitiva que comparten la investigación psicoanalítica y las pesquisas del detective o del policía facilitó la rápida asimilación de los resortes psicológicos por parte de unas ficciones que encontraban en ellos un aliado de primer orden para profundizar en su desafío contra la formulación cerrada, estable y transparente asentada como valor canónico en la corriente mayoritaria de la producción de Hollywood.

Así, el encuentro de los mecanismos psicoanalíticos con los ele-

mentos melodramáticos dentro de estructuras narrativas típicas del cine negro (con la ocasional exploración añadida del mundo onírico como terreno abierto a la transgresión) dará lugar a esa corriente, antes aludida, en cuyo interior germinan títulos paradigmáticos: *Laura* (Preminger), *La mujer del cuadro* y *Perversidad* (Lang), *Perdición* (Wilder), *Gilda* (Vidor) o *Que el cielo la juzgue* (Stahl), cuya ortodoxia genérica no se discute, pero también otras aportaciones unas veces heterodoxas –*Rejas humanas* (1939), de Charles Vidor–, otras más cercanas al drama de misterio –*La escalera de caracol* (The Spiral Staircase, 1946), de Robert Siodmak– o monopolizadas ya casi en exclusiva por la experiencia psiquiátrica, como sucede en *Nido de víboras* (Snake Pit; Anatole Litvak, 1948).

Los componentes esenciales de la fórmula melodrama-psicología criminal-estructura negra van ganando en complejidad y espesor a medida que aquella evoluciona, pero en el trayecto surge una curiosa variante de carácter mestizo: el cine criminal de época, ambientado casi siempre en el siglo XIX y conocido como *desuet*. Por esta vía, que podría caracterizarse como una especie de melodrama histórico con ribetes de cine negro, transita un corto pero significativo número de películas, entre las que pueden citarse *Luz que agoniza* (Gaslight, 1944), de George Cukor, *Noche en el alma* (Experiment Perilous, 1944), de Jacques Tourneur, *El castillo de Dragonwyck* (Dragonwyck 1946), de Joseph L. Mankiewicz, *Abismos* (Ivy, 1947), de Sam Wood, o *Atormentada* (Under Capricorn, 1949), de Alfred Hitchcock, significativamente situadas –todas ellas– entre 1944 y 1949; es decir, coincidentes con la fase más intensa del cine criminal en su camino hacia la exploración psicopatológica.

El drama criminal, finalmente, madura y alcanza su expresión más armónica y más sólida a mediados de los años cincuenta, cuando Fritz Lang rueda, sin apenas interrupción, *Deseos humanos*, *Mientras Nueva York duerme* y *Más allá de la duda*, películas-síntesis de un modelo narrativo y de un estilo personal que aciertan a integrar, sin fisura alguna, los diferentes ingredientes de los que se nutren y que generan, en su interior, un diagnóstico tan lúcido como pesimista de la sociedad americana.

Llegados a este límite queda al descubierto hasta qué punto el mestizaje y el cruce de géneros se venían manifestando hasta esas fechas, ya fuera en el interior del propio movimiento, ya de forma tangencial a sus coordenadas, ya de forma continuada y extensiva. A partir de entonces, sin embargo, esa misma promiscuidad genérica se abrirá mucho más a nuevas expresiones, se hará más ecléctica en su expresión natural e irá difuminando, poco a poco, el «efecto de *corpus*» y la cohesión de sus códigos diferenciales hasta casi diluirlos en el conjunto de la producción.

IV
EL CINE DE GÁNGSTERS

1. Formación del espejo mítico

Dice John Baxter que «el crimen es, en América, un vicio importado» (1970, 8). Sin necesidad de asumir una afirmación tan peligrosa (en cuyo fondo resuena el viejo espíritu pionero, ruralista y xenófobo de la frontera incontaminada, cuyas raíces son más religiosas que históricas), no cuesta mucho trabajo distinguir que algunas de las *modalidades* criminales desarrolladas en los Estados Unidos llevan impresas el eco, sobre todo organizativo, de los *gangs* callejeros de las ciudades italianas y francesas, de los activistas políticos del independentismo irlandés o balcánico, de los clanes familiares de la mafia siciliana.

A fin de cuentas, los gángsters de la era de la prohibición eran lo que se ha dado en llamar «americanos de la segunda generación», reclutados mayoritariamente entre los hijos de los emigrantes que llegaron al «nuevo mundo» alrededor de 1880. El aglutinamiento inicial de estos contingentes en grupos nacionales, su tendencia a la autodefensa y su búsqueda de la integración, con aspiraciones de dominio sobre una sociedad en la que se sentían desplazados, son algunos de los factores que están en el origen histórico del gangsterismo.

Esta fuente sociológica explica, por una parte, el hecho precursor de que ya en 1890 la mafia patrullara algunas calles de Nueva York y, sobre todo, el reflejo que estas incipientes formas organizativas de extorsión y de delincuencia empezaron a encontrar, al menos desde 1908, en las imágenes del cine, según desvelan algunos títulos primitivos de David W. Griffith: *The Fatal Hour* (1908)[39] –la

39. Esta película registra la primera aparición en la historia del cine del *cross-cutting*, montaje alternado para la narración simultánea de acciones paralelas.

novena de sus realizaciones–, *A Terrible Discovery* (1911) y *The Transformation of Mike* (1911).[40]

A pesar de estos antecedentes, sin embargo, se considera que *The Musketeers of Pig Alley* (1912), un nuevo trabajo de Griffith, es el primer filme de gángsters que alcanza un determinado grado de formalización. Un título, por cierto, en el que su vocación verista –con exteriores rodados en los degradados ambientes callejeros del Lower East Side de Nueva York– y la fuerte presencia en sus imágenes de la miseria ambiental de la que surge la delincuencia se dirían hijas prematuras, *avant la lettre*, de la regeneracionista sociología del gangsterismo extendida posteriormente durante el *New Deal*.

Desde tales fechas hasta el desenlace de la primera guerra mundial se registran todavía aislados reflejos adicionales de aquel gangsterismo inicial –cuyas reducidas fuentes de ingresos hacen todavía relativamente ingenuas sus actividades– y, entre ellos, los que aparecen en *The Gangsters and The Girl* (Scott Sidney, 1914)[41] –donde un policía se infiltra en una banda de gángsters para delatar a sus miembros–, en *The Regeneration* (R. Walsh, 1915) –otra aproximación con voluntad realista al miserable contexto social y cotidiano del Lower East Side– y en *The Italian* (Reginald Baker, 1915), ubicada en los ambientes populares de Brooklyn y considerada «la primera versión en miniatura de *El padrino II*, de Coppola» (CIMENT, 1992, 25).

Esta primera visión del gangsterismo se manifiesta, casi siempre, entrelazada con una intriga sentimental de carácter melodramático y novelesco, relega la representación de la violencia al espacio de un telón de fondo sobre el que se teje un desarrollo dramático impregnado de cierto aroma folletinesco y concede escasa presencia a los mecanismos de la organización criminal, sin que ésta alcance –todavía– la dimensión cerrada y estrictamente familiar que irá cristalizando más adelante.

40. Véase Michel Cieutat, «Naissance du *thriller*: *The Musketeers of Pig Alley* de David W. Griffith», *Positif*, 171/172, julio-agosto de 1975.

41. En varios lugares, este título se le atribuye erróneamente a Thomas H. Ince, que en realidad únicamente produjo y supervisó la película.



Scarface (1932)

Sin embargo, no será hasta los años veinte, con la entrada en vigor del desastroso experimento social que supone la Prohibición, cuando se asista a «la evolución del gangsterismo italoamericano desde su era comercial (distribución y venta de alcohol) a su era industrial (su producción)» (GUBERN, 1977, 84) y cuando el crimen ponga a punto en las calles sus formas organizativas. Será entonces, también, cuando el cine empiece a poblarse de hampones.

De hecho, entre 1920 y 1927 se suceden numerosas películas que dan entrada a la figura del gángster, cuya fisonomía y actividades son contempladas todavía, al menos durante la primera mitad de la década, desde una perspectiva de cierta simpatía, ya que su figura no dejaba de ofrecer –en última instancia– un espejo, por distorsionado que fuera, de la moral del triunfo personal y del espíritu de ambición que demandaba el ímpetu acumulativo del capitalismo en su fase de expansión. Ese reflejo estaba, sin duda, en la base de las pinceladas

positivas que a veces se incluyen en estos retratos primitivos, cuyos rasgos se expresan aún, obligatoriamente, bajo la dictadura de la mímica silente impuesta por la mudez de las imágenes.

Esta caracterización de urgencia no excluye la aparición de un gángster perverso y psicópata en *The Penalty* (Wallace Worsley, 1920), donde un abundante simbolismo recubre también una historia de amor *fou*, o del inquietante jefe mafioso interpretado por Lon Chaney en *Maldad encubierta* (The Blackbird; Tod Browning, 1926), pero sí enlaza con el predominio de los aspectos sentimentales, con la relevancia otorgada al *glamour* de las estrellas, con la tendencia a limar las aristas violentas de las historias y a poetizar los perfiles más duros de los decorados y ambientes hampones por los que discurre la ficción. Factores todos ellos que pueden rastrearse en *The Wakefield Case* (George Irving, 1921) o en *That Royle Girl*,[42] filmada por Griffith para la Paramount en 1925.

Posteriormente, y ya en la segunda mitad de la década, el asentamiento estilístico de la narrativa criminal –versión *crook story*– desde las páginas de *Black Mask* coincide, o se alimenta mutuamente, con el progresivo avance de las posiciones tomadas en el cine por parte de los gángsters. En ese momento, además, el grado de desarrollo y de complejidad alcanzado por el lenguaje del cine silente, que vive ya con la expectativa del sonido en el horizonte, permite una estilización tan espesa y consistente como la que ensaya Josef Von Sternberg en *La ley del hampa* (1927), puerta de entrada para la verdadera etapa precursora del *cine de gángsters* tal y como éste acabará conformándose a partir de 1930.

Esta misma película, sin embargo, demostraba que pervivían aún en su formulación elementos de sustancia melodramática recogidos de sus predecesoras, una visión romántica del delito y un tratamiento visual de raíz expresionista cuya densidad responde más a una estética heredada que a la consecuencia natural de una dramaturgia y de una narrativa que permanecen lejos, todavía, de la negri-

42. Tras recoger los resultados de una *preview*, el estudio expresó sus quejas a Griffith por considerar que había poca acción en la película y, sin embargo, demasiados primeros planos dedicados a su «protegida», la actriz Carole Dempster.

tud que el género no alcanzará hasta los años cuarenta. Al mismo tiempo, y contra lo que han insinuado algunos autores (GUERIF, 1988, 34), *La ley del hampa* contiene ya en su interior muchos de los elementos narrativos, de los arquetipos y de los resortes caracterizadores que luego llegará a consolidar el modelo asentado con la aparición de *The Doorway to Hell* y con el triunfo masivo de *Hampa dorada*, por lo que el filme de Sternberg es un auténtico peldaño fronterizo que facilita la transición entre un modelo y otro.

Hasta tal punto es así que, como plantea HERNÁNDEZ CAVA (1993, 150), algunas de las convenciones más representativas con las que el futuro *cine de gángsters* acostumbrará a definir a sus protagonistas se encuentran ya, todas reunidas, en el retrato que la película de Sternberg traza del tosco y primitivo hampón Bull Weed: «la obsesión por hacer de alguno de sus refugios un verdadero búnker, la ambición desmedida (...), la desconfianza hacia quienes le rodean, sus celos enfermizos, el exhibicionismo de su poder económico (...), el "tic" de jugar con una moneda (en este caso, más bien de demostrar su fuerza doblándola con los dedos)...», a las que cabe añadir la relación amistosa, pero ambigua, con su amigo y lugarteniente, más culto y civilizado que él.

De esta manera, entre 1927 y 1930, etapa de transición y de encrucijada donde las haya, la mayoría de los estudios comienza a intuir primero, y a explorar después, la capacidad del invento sonoro para potenciar la vertiente realista de una forma narrativa que casi parecía estar esperándolo y que, en realidad, lo incluye entre sus demandas. En este sentido, la secuencia inicial de *La ley del hampa* es paradigmática: los disparos de la policía, el coche del gángster que derrapa por la calle al huir, el bullicio de la centralita telefónica..., una verdadera sucesión de imágenes «sonoras», en definitiva, acalladas aún por el silencio que en ese momento estaba ya, sin embargo, a punto de romperse. Así es pues como surge, a uno y otro lado de la barrera que separa la época silente de las nuevas *talkies*[43]

43. Término de argot utilizado habitualmente en la industria de Hollywood durante los primeros años del sonoro para referirse a las primeras y novedosas películas habladas.

–frontera que en ocasiones se hace confusa y difícil de delimitar–, una serie de títulos decisivos para entender la transición progresiva hacia el ciclo que emerge con los años treinta.

Durante el trance aparecen *Los antros del crimen* (The Big City; Tod Browning, 1928), *La horda* (Lewis Milestone, 1929), *Ronda nocturna* (Alibi; Roland West, 1929), dos nuevos títulos de Von Sternberg (*La redada*, 1928; y *Thunderbolt*, 1929), *La frontera de la muerte* (Chinatown Nights; William Wellman, 1929) y *El intrépido* (John Ford, 1930), con el añadido de una pieza curiosa y casi desconocida (*Broadway*; Paul Fejos, 1930), donde el musical y el universo gangsteril conviven dentro de un club con lujosa ambientación *art déco* y de unas imágenes que llegaban a incluir, originariamente, algunas secuencias en color.

La película de Wellman, precisamente, se había terminado de rodar muda a finales de 1928, pero la Paramount optó por reclamar a su productor (David O'Selznick) que se le añadieran algunas escenas sonoras, por lo que, *goat-glanding*[44] mediante, este relato de enfrentamientos callejeros en el barrio chino de San Francisco entre sociedades *tong*[45] rivales no llegaría a estrenarse –en versión semisonora– hasta marzo de 1929. Es un ejemplo paradigmático, atrapado en la coyuntura de una mutación histórica donde confluyen el impulso industrial y el avance técnico-expresivo para cooperar, como parteras, en el alumbramiento del *cine de gángsters*.

Efectivamente, con la irrupción del sonoro, el cine en su conjunto había emprendido la búsqueda de nuevos argumentos, de nuevas historias en las que, entre otros requisitos, la palabra y el sonido pudieran alcanzar un nuevo protagonismo y sirvieran, de paso, para deslumbrar durante aquellos primeros días los sentidos de los espectadores con la novedad del invento. Una parte decisiva de estos materiales se encontró en el tableteo de las metralletas, las detona-

44. Término empleado en aquellos días para aludir, de forma burlona y algo despreciativa, al proceso de añadir escenas habladas, diálogos impostados o sonidos de referencia a películas que habían sido rodadas mudas.

45. Hermandades secretas chinas de carácter mafioso que se llegaron a extender por la costa del Pacífico.

ciones de los disparos, el ulular de las sirenas policiales, el eco de los pasos en la noche o los frenazos y chirridos de las persecuciones callejeras que evocaban, simultáneamente, la crónica de sucesos y las páginas de la literatura criminal, por lo que ambos territorios no pasaron desapercibidos para los productores.

Bien al contrario, esa encrucijada coincidía –además– con el período en el que los grandes nombres del gangsterismo real comenzaban a ocupar titulares de periódicos y a generar, en consecuencia, una progresiva y cada día más amplia curiosidad pública hacia las actividades, extracción social, carrera delictiva, vida y milagros de unos personajes que traían en jaque a las fuerzas del orden y que desafiaban con su actividad los valores establecidos. Una curiosidad que, por otra parte, nacía más de la expectación levantada por los relatos gangsteriles y por las propias películas que por el escaso conocimiento general, en aquellos momentos, de una realidad mayoritariamente clandestina.

En cualquier caso, y con Al Capone[46] en cabeza, la galería de hampones que controlaban desde sus garitos las calles de las ciudades o que empezaron a surcar las carreteras rurales del sur y del medio oeste entre 1933 y 1934 (bandidos locales, ladrones de bancos o de gasolineras, jóvenes atracadores que viajaban en coches robados, secuestradores y rateros de poca monta) se convierten en foco de atención y, simultáneamente, en inspiradores de ficción.

Resulta curioso comprobar, aquí, de qué forma la irrupción masiva y desafiante de esta última modalidad de delincuentes (de los que Bonnie Parker y Clyde Barrow serían sus precursores emblemáticos) tiene lugar en paralelo con el final del ciclo fundacional del *cine de gángsters*, ocupado mayoritariamente por los mafiosos urbanos de las grandes ciudades, y muy poco antes de que la lucha contra el crimen desatada por el FBI al amparo del *New Deal* les presente batalla activa en sus propios feudos.

46. Nacido en Castel Amaro, cerca de Roma, en 1895, su verdadero nombre era Alphonso Caponi, y había llegado a Nueva York, con su familia, cuando aún era un niño. Posteriormente se instaló en Chicago y trabajó para Johnny Torrio, jefe del hampa local, a quien terminó por suplantar para controlar por completo el tráfico ilegal de la ciudad.

A la sazón, tanto la película de LeRoy (*Hampa dorada*) como también la aportación de Howard Hawks (*Scarface*), filmadas ambas en el mismo año,[47] estaban inspiradas en la carrera de Al Capone, procesado y encarcelado entre el estreno de una y otra. *El enemigo público* remite a las figuras de Dean O´Bannion (un gángster de origen irlandés), Hymie Weiss, conocido como «El Polaco», y Nalis Morton, «protector» del primero; y, antes aún, *La ley del hampa* (Sternberg) tomaba ya como fuente de inspiración a otro hampón famoso: Jim Collosino. Todos los elementos necesarios, tanto los estrictamente fílmicos como los meramente referenciales, convergían pues a mediados de 1930 para que los rodajes consecutivos de *The Doorway to Hell* y de *Hampa dorada* le dieran una nueva y decisiva vuelta de tuerca a la representación ficcional y narrativa del gangsterismo.

Históricamente hablando, por lo tanto, el gángster precede al *crack* de Wall Street y es un hijo de la Prohibición apadrinado por la prosperidad económica y el desarrollo capitalista de los años veinte. Cinematográficamente, en cambio, el gángster sucede al estallido de la bolsa y es un hijo de la Depresión, luego redimido por el regeneracionismo del *New Deal* durante los años treinta. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que este curioso desfase no se establece entre el gangsterismo real y su reflejo en las pantallas (manifestado ya de manera incipiente durante los años veinte), sino entre la figura histórica y su representación mítica: dos conceptos que sólo pueden llegar a tomar carta de naturaleza tras la enorme quiebra que supone la Depresión.

Para los mafiosos, porque es entonces cuando el gángster se convierte en una figura pública, potenciada gracias a su proyección en los medios (prensa, radio) y, sobre todo, agigantada en el imaginario social gracias, por un lado, al enorme auge que alcanzan los relatos y los filmes de gángsters entre las capas populares y, de otro, por ser hijo de los tiempos de la prosperidad, cuya memoria nostálgica sustituye en plena crisis económica a la dura realidad del presente. Para sus émulos de ficción, porque es a partir de estas nuevas

47. *Scarface* fue rodada en 1930, pero no se pudo estrenar hasta el 9 de abril de 1932 por problemas con la censura. Por el contrario, *Hampa dorada* se estrenó a principios de enero de 1931.

condiciones, y de la ya definitiva consolidación de las convenciones y arquetipos ensayados durante la década anterior, cuando se produce la codificación narrativa y expresiva sobre la que se asienta la formulación definitiva del género.

Esta última llega a funcionar como metáfora de la sociedad en la que surge debido, también, a la fascinación ejercida durante los años de la depresión por una encarnadura arquetípica (la del gángster fílmico) que derivaba, al mismo tiempo, de un encuentro cultural y de una formalización codificada de los modos por los que éste se expresaba.

El encuentro aludido es la síntesis, expresada por la personalidad del gángster cinematográfico, entre la eficacia conductista y física de sus acciones (muy anglosajona) y la naturaleza arcaica y primitiva de su comportamiento, «cuyo origen se remonta a una cultura antigua, mediterránea, profundamente trágica» (CIMENT, 1992, 39). La formalización se articula sobre un conjunto de convenciones, elementos caracterizadores, estructuras narrativas, rasgos de estilo y moldes iconográficos que confieren a su representación fílmica entidad mitológica y pertinencia como estereotipo genérico. De todos estos factores se ocupan ahora las páginas siguientes.

2. El arquetipo primitivo

A diferencia de la configuración narrativa y dramática del cine negro, donde su mayor complejidad estructural obliga a una definición más nítida de los rasgos característicos tanto de sus protagonistas como de los personajes secundarios o de las acompañantes femeninas de aquellos, la linealidad y la claridad de los esquemas argumentales del cine de gángsters hacen que, en la práctica y debido a la focalización casi absoluta que la narración ejerce sobre el personaje principal de la historia, el único arquetipo claramente delimitado como tal sea el del propio jefe del *gang*.

De extracción social humilde, de procedencia, por lo general, italiana o irlandesa y educado en los preceptos de la religión cató-

lica –algo que, sin duda, debía satisfacer a la protestante y conservadora Norteamérica–, el protagonista de estas ficciones es, en la mayoría de los casos, un individuo carente de convicciones morales, sociales o políticas (sólo el núcleo familiar parece tener algún tipo de influencia sobre él), que se rebela contra el destino marginal que la sociedad le reserva y cuyo lema podría resumirse en la frase «Nunca tendremos nada que no cojamos», acuñada por el rebelde Rocky Sullivan en *Angels with Dirty Faces*.

Estamos aquí frente a figuras inicialmente marginales que intentan elevarse sobre la mediocridad y la pobreza que los rodean, que se esfuerzan por alcanzar el éxito dentro de los mismos estamentos burgueses que los rechazan y que pretenden escapar también del ambiente miserable en el que viven. La ambición, el afán de poder y, sobre todo, la vanidad son los motores que empujan a estos personajes (tan duros y coriáceos exteriormente como frágiles e infantiles en su interior) a deslizarse por la cara oculta del delito.

En este sentido, la figura del gángster cinematográfico puede verse como un paradigma del «sueño americano» en su doble acepción: como intermediario sobre el que proyectar, y ver cumplido, el deseo de ascensión social y como vehículo conductor de un sueño (el filme propiamente dicho) que propicia como tal, durante su visionado, un poderoso sentimiento de «presencia en ausencia» (SHADOIAN, 1977, 2) –paralelo al de la ensoñación– sobre el que fundamentar la buena conciencia de saberse, al mismo tiempo, copartícipe de los anhelos pero ajeno a los medios empleados para alcanzarlos.

En oposición al bandido del salvaje oeste, enfrentado a la sociedad que implanta el avance de la civilización, el gángster no es un forajido que exprese la lucha por la supervivencia del orden social en retroceso. Más bien al contrario, es un producto de la sociedad avanzada y urbana. En el *western*, el conflicto se establece entre las fuerzas de la civilización y las que –originarias de un orden primitivo– resisten frente al avance de aquella. Es un conflicto externo, que enfrenta a la nueva sociedad con un elemento ajeno a su naturaleza.

El cine de gángsters, en cambio, discurre sobre la contradicción entre ese nuevo modelo social y el tipo de individuos que genera su propia dinámica. Es un conflicto interno, que enfrenta a la sociedad con una parte de ella misma. Se trata, en definitiva, de un discurso sobre la colisión del nuevo orden capitalista con la oposición delictiva que ejercen frente a él los marginados por el sistema. El gángsgter de la ficción hunde sus raíces en esta dicotomía y expresa, por ello, una contradicción mucho más profunda todavía, que –como desvela SHADOIAN (1977, 5)– afecta de lleno a una corriente importante, casi medular, del pensamiento americano.

Ese pensamiento es el que contempla a América como inagotable «tierra de oportunidades» y, al mismo tiempo, como una sociedad igualitaria y democrática. Dos creencias idealistas profundamente arraigadas, cuya convivencia simultánea implica una contradicción irresoluble: la bondad de la lucha por el triunfo y la maldad implícita en el hecho de sobresalir sobre el resto de los ciudadanos, el elogio del individualismo y el reproche al deseo de distinción sobre los demás. El gángster de la pantalla aparece, entonces, como el vehículo metafórico que expresa este problema central de la mitología cultural y social americana.[48]

Ahora bien, su trayectoria se desliza por un camino ambivalente y de doble filo, puesto que el gángster se enfrenta al orden burgués de la sociedad establecida y, al mismo tiempo, reproduce en el seno del *gang* –sometido a su dominio personal– las mismas estructuras jerarquizadas de la formación social a la que combate. Incapaz, sin embargo, de acomodarse a los patrones de vida de las clases dominantes, el éxito no será para él más que la repetición casi mimética del único triunfo en la vida que conoce: el del jefe de la banda a la que pertenece y en la que se integra como un miembro más de ella. La necesidad de eliminar a éste y de ocupar su puesto será, por lo tanto, la condición obligada del éxito, y la apropiación de los símbo-

48. Este conflicto recorre, por cierto, todo el nervio central del cine de John Cassavetes, cuyas imágenes levantan testimonio lúcido de las contradicciones del «sueño americano» vividas por los propios individuos que lo alimentan desde el interior de la sociedad.

los del poder que aquel detenta, el camino para conseguirlo.

De allí nace la preocupación que Rico Bandello (*Hampa dorada*), Tom Powers (*El enemigo público*) o Tony Camonte (*Scarface*) demuestran a lo largo de la narración por vestirse y adornarse con los mismos ropajes (el esmóquin, el chaleco, el batín de seda...) y joyas (anillos, alfileres de corbata, gemelos...) que sus jefes, por decorar sus apartamentos en el mismo estilo rebuscado (con influencias del *art déco*) que las mansiones de éstos y, sobre todo, por arrebatarles sus mujeres, a las que, probablemente, no desean tampoco demasiado.

Metonimias del poder, los objetos (y las explosivas rubias no dejan de formar parte de ellos en estas películas) carecen de importancia por sí mismos, por sus cualidades intrínsecas, y sólo adquieren relieve dentro de las imágenes por lo que significan (el triunfo) y por lo que cuesta poseerlos (su valor de cambio, su precio en el mercado). Por otro lado, si en la configuración social de estos arquetipos su llegada a la cumbre viene definida casi siempre por la apropiación de los signos externos de ésta, algo parecido sucede también con su caracterización psicológica.

«Tipos» más que seres de carne y hueso, los gángsters de la etapa fundacional del género son retratados con pinceladas esencialmente fenomenológicas que dan cuenta de la brutalidad y animalidad de su conducta, de los instintos primarios que presiden sus comportamientos, a través de sus gestos, de sus actitudes, de sus *tics* y de la crueldad física, más que moral, de la que hacen gala a lo largo del filme. Figuras de actividad incesante y nerviosa, permanentemente desconfiadas de quienes los rodean, exhibicionistas de su poder económico y narcisistas de su apariencia, pronto dejan al descubierto, sin embargo, su verdadera debilidad de carácter en el terreno emocional.

Las imágenes no muestran, sin embargo, casi ningún atisbo de evolución psicológica en estos personajes (fieles siempre a su primitiva forma de pensar y de actuar), aunque dejan entrever –como luego será habitual dentro del cine negro– una especie de fractura en su pasado relacionada con la ausencia de la figura paterna y mani-

festada, de manera más o menos sutil, en una personalidad de equívocas o larvadas tendencias homosexuales (caso de «Bull» Weed hacia «Rolls Royce» en *La ley del hampa*, de Rico Bandello en su relación con Joe Massara en *Hampa dorada* y de Tom Powers con Matt Doyle en *El enemigo público*) o en una inclinación pasional al incesto como la que manifiesta Tony Camonte por su hermana Cesca dentro de *Scarface*.

Llegados a este extremo, se ha señalado con frecuencia que los gángsters –en la ficción– tienen madres, hermanas, novias, esposas, sobrinos e incluso hijos, pero casi nunca padre. Aquí reside otra importante conexión, señalada de nuevo por SHADOIAN (1977, 8), entre la mitología del gangsterismo y una dimensión que recorre, efectivamente, toda la tradición narrativa del arte americano. Y es que el rechazo, o el olvido más o menos inconsciente, de la figura paterna –a la que en estas películas casi nunca se alude o se menciona– expresa la memoria del pasado; es decir, del «viejo mundo», de Europa. Una idea, por lo tanto, que no debe tener sitio en la construcción de la nueva sociedad.

La figura del padre aparece ligada, de esta forma, a las raíces que impiden la movilidad social del héroe (del gángster, en este caso) y su ausencia reverbera, implícitamente, sobre el presente de unos personajes que necesitan romper con el pretérito para buscar su sitio en la contemporaneidad de una sociedad avanzada que construye su progreso sobre la superación del pasado. El coste de esta ruptura, en el cine de gángsters, es el camino de la criminalidad y éste aparece entonces, de forma metafórica, como una parábola del proceso por el que debe pasar el hampón –de habituales raíces europeas– para probarse a sí mismo como «americano». De nuevo, pues, la contradicción irresoluble.

La madre del gángster, por el contrario, se erige en la figura expresiva de la familia. Situada en tal coyuntura por la ausencia paterna, mantiene con su hijo una relación extrema que o bien la sitúa en una posición subsidiaria de olvido y marginación (*El enemigo público*) o bien la coloca en un pedestal dominante y sobreprotector desde el que controla todas las reacciones y movimientos de éste,

dentro de una relación que puede alcanzar –incluso– los contornos edípicos con los que se manifiesta en *Al rojo vivo.* El refugio potencial de la familia se convierte así, de una manera o de otra, en un escenario que o bien es incapaz de frenar la deriva criminal del héroe o bien la potencia hasta extremos casi delirantes. Tampoco esta institución decisiva para el ideario americano servirá pues, en el cine de gángsters, para cohesionar el cuerpo social.

El eco de esta misma paradoja resuena sobre la dimensión estrictamente cultural. Así, los gángsters de este período desvelan pronto las deficiencias de su formación (un rasgo presente, de forma deliberada, en casi todos los protagonistas del ciclo, hasta el punto de que ya se incide sobre él a propósito de «Bull» Weed en *La ley del hampa*) y las películas no dejan de señalar «la preocupante discrepancia existente entre los logros de la civilización y el nivel real de cultura alcanzado por individuos que son su producto accesorio» (WOOD, 1982, 65). La misma sociedad industrial y urbana creadora de progreso se ve atacada, de esta manera, por aquellos a quienes el sistema no es capaz de proporcionar el nivel y el sustrato cultural equivalente necesario para su integración.

Sobre estas figuras, el primitivo cine de gángsters arroja una mirada equívoca y ambigua que permite a MUÑOZ MOLINA (1995, 34), por ejemplo, recordar que «las películas de la Warner de los años treinta habían otorgado una estatura heroica y una poesía de perdición a la vulgar brutalidad de los gánsteres». Si semejante imagen puede desprenderse del retrato pintado por estos filmes es, sin duda, por varias razones. En primer lugar, por la aureola popular que, a finales de los años veinte, rodea todavía a unos personajes de la realidad a los que, en cierto modo, se contempla como expresión del triunfo individual cuyo sueño arraiga con tanta fuerza en el imaginario colectivo durante aquella etapa.

En segundo término, por la ausencia de toda pincelada moralizante sobre la tipología dibujada y, más al fondo todavía, por el peculiar sistema narrativo en el que es ubicada la figura del gángster, según se analiza en un capítulo posterior. Es cierto, al mismo tiempo, que la naturaleza seca y áspera de las imágenes, con su re-

gistro de crónica rápida en presente, no deja mucho espacio (o más bien ninguno) para la consideración romántica de semejantes personajes, a los que casi siempre se presenta como tipos crueles y despiadados, desprovistos de emociones y casi sin fisuras, pero también ocurre que la identificación constante del punto de vista narrativo con el de los protagonistas tampoco facilita la distancia o la reflexión sobre su verdadera catadura moral.

Por otra parte, al lado de estos seres asociales y construidos de una sola pieza, casi como si se tratase de autómatas, el personaje femenino carece habitualmente de relieve y de contornos definidos, limitándose por lo general a incorporar en la pantalla los papeles de objeto de lujo que hay que poseer, de madre resignada o de hermana más o menos díscola. Ausente la intriga amorosa del esquema argumental de estas ficciones, la función de este arquetipo pierde buena parte de su sentido más frecuente para pasar a representar, dentro de ellas, o bien un peldaño más en la imparable ascensión social del gángster o bien un obstáculo que, por su capacidad de seducir y de cambiar las conductas del resto de miembros de la banda y, especialmente, de su lugarteniente, aquel deberá eliminar si quiere alcanzar su meta.

A medida, sin embargo, que avance la década y la primera formulación del género ceda paso a los ciclos derivados (penitenciario, de denuncia social...) y a sus propias ramificaciones epilogales, la función del arquetipo femenino irá cargándose de un sentido diferente al mismo tiempo que la estructura dramática de los nuevos filmes se va haciendo progresivamente más compleja.

Ayudante del héroe en unos casos (Panama Smith en *The Roaring Twenties*, Marie en *El último refugio*), conciencia moral de éste en otros (Mary en *Angels with Dirty Faces*, aunque el papel de ésta se diluya en la segunda parte del filme), causante de su desgracia en ocasiones (Fay Wilson en *Veinte mil años en Sing Sing*, Jean Sherman en *The Roaring Twenties*), o causante de abortar su última posibilidad de reinsertarse en la sociedad (Velma en *El último refugio*), la mujer irá adquiriendo un protagonismo cada vez mayor en el desarrollo de este tipo de narraciones hasta que, desde mediados de los

años cuarenta, una buena parte de las ficciones pase a pivotar en alguna medida sobre el eje de las intrigas urdidas por ellas.

Una evolución semejante experimentará también el resto de los personajes secundarios. Carentes de una autonomía propia durante la primera etapa del cine de gángsters, sus siluetas se confundirán mutuamente contra el fondo de las imágenes hasta dar protagonismo coral a los componentes de las bandas mafiosas. Definidos estrictamente por el papel que deben representar dentro de la ficción, el retrato que los filmes realizan de todos ellos hace hincapié, una vez más, en su comportamiento externo, en sus actitudes y, sobre todo, en sus gestos.

El ejemplo paradigmático de este tipo de caracterizaciones será la de Rinaldo en *Scarface*, cuya costumbre de hacer saltar una moneda de cinco centavos entre los dedos recuerda a su antecedente más inmediato (la moneda que acostumbra a doblar «Bull» Weed en *La ley del hampa*) y se traspasará más adelante, y con variantes distintas, a otros personajes del cine negro: Joe Wheler, en *Furia*, come cacahuetes introduciéndoselos en la boca con un rápido movimiento del dedo pulgar; Mark McPherson (*Laura*) juega continuamente con una maquinita de béisbol que lleva siempre en el bolsillo de la chaqueta; Canino y Philip Marlowe (*El sueño eterno*) juguetean en alguna ocasión con unas monedas entre los dedos como hace también el guardaespaldas de Eddie Marsh con sus llaves; Walter Neff (*Perdición*) enciende las cerillas con la uña del pulgar, el mismo gesto que realiza en un momento determinado de la acción Tony Camonte (*Scarface*) y también Charlie, el hermano de Joe Wheler en *Furia*, y así sucesivamente...

La visión desde fuera de los hechos narrados que guía la escritura fílmica de estos relatos se corresponde, de esta forma, con la descripción exterior de los personajes –una caracterización de naturaleza conductista– y con la individualización de éstos a través de las posturas, poses y tics (más o menos explícitos, más o menos solapados) con los que la cámara los congela y singulariza en las imágenes. Este tipo de pinceladas se convierte, por lo demás, en uno de los rasgos esenciales de los retratos gangsteriles propuestos por el género.

De entre todas esas figuras secundarias sin apenas perfiles –que o bien sirven de soporte para la comicidad de la narración o bien trasponen mecánicamente el «tipo» que la ficción les asigna: matón, guardaespaldas, chófer, soplón...– se destacará frecuentemente (no porque se le dote de mayor espesor psicológico, sino por la función que cumple dentro del desarrollo de la acción) el personaje del amigo, compañero inseparable y luego lugarteniente del gángster, cuya suerte va unida a la de éste y cuya muerte –o su deserción de la banda, como en el caso de Joe Massara en *Hampa dorada*– anticipará la de su jefe.[49]

Menos rudos y toscos que éstos, sus orígenes sociales les conducen, como el cobre a la electricidad, hacia el campo del delito, mientras que su mayor debilidad de carácter les lleva a unir su destino al del mejor amigo de la infancia: el jefe del *gang*. A diferencia, sin embargo, de éste –a quien la ficción le niega cualquier posibilidad de burlar el *fatum* que rige su final–, el lugarteniente siempre tendrá al menos una opción de redimirse, ya sea por la influencia beneficiosa que ejerce sobre él la mujer amada, ya sea gracias a la inteligencia y astucia de que hacen gala a lo largo de casi todas estas historias.

Ambas vías de escape darán lugar a dos evoluciones distintas de esta figura subalterna, convirtiéndola bien en el personaje antagónico y positivo –una figura usual en las películas de la segunda mitad de la década– que se enfrenta en el transcurso de la acción a los designios del gángster o bien en el cerebro gris de la banda: una

49. Éste es un nexo causal que Vicente J. BENET (1992, 18) ha estudiado en relación con los personajes de Tom Powers y Matt Doyle en *El enemigo público* y que establece en los siguientes términos: «Apoyada la mirada del espectador en esa mirada [la de Matt], constituida la personalidad de Tom, su narcisismo, a partir también de ella, su pérdida implicará el final de la imagen que constituye al propio Tom y demandará por lo tanto su definitiva desaparición.

Desde este punto de vista, la muerte de Matt resulta decisiva para disparar la de Tom. Sin espacio donde proyectar sus gestos, será la muerte de Matt la que lleve a Tom a un enfrentamiento suicida con los pistoleros de la banda rival. Su consistencia está basada en el gesto y éste a su vez en su recepción por un personaje admirativo que la sostenga, la pérdida de todo ello no puede más que conducir a la destrucción de los personajes y, por extensión, a la búsqueda de una clausura narrativa por el orden discursivo.»

curiosa variante ésta que quedará definitivamente fijada en los moldes a partir de la creación del personaje de Ed Beaumont, interpretado por Alan Ladd, en *La llave de cristal* (1942). Con él culmina un largo proceso en el que el arquetipo del gángster va perdiendo paulatinamente consistencia y protagonismo en la ficción hasta ver cómo otros personajes terminan por ocupar su lugar preeminente dentro de ésta.

Los actores del cine de gángsters

Como es de sobra conocido y parece innecesario subrayar, la aparición del cine sonoro en 1927 supuso una alteración radical de las estructuras cinematográficas existentes hasta entonces y originó una profunda revolución dentro de éstas que, entre otros cambios significativos, terminó por llevar a las pantallas a un nuevo elenco de actores procedentes, en su mayor parte, del ámbito teatral.

Fue dentro de esos mismos círculos dramáticos donde el naciente cine de gángsters –constreñido generalmente por sus bajos presupuestos de rodaje e impelido por las nuevas exigencias del lenguaje audiovisual– debió acudir también para buscar –entre actores jóvenes y, a veces, semiprofesionales– los nuevos rostros que dieran protagonismo a sus ficciones. Edward G. Robinson, James Cagney o Paul Muni eran algunos de los nombres de esos jóvenes que intentaban abrirse paso en el mundo del teatro antes de que el cine llamase definitivamente a sus puertas y los integrase dentro de la nueva industria.

La proximidad de todos estos actores casi neófitos al lenguaje de la calle, la escasa notoriedad de sus rostros (conforme convenía a unos filmes de serie «B» muy próximos a los acontecimientos cotidianos), su dominio de la dicción requerida por el nuevo medio expresivo y sus dotes interpretativas fueron factores más que suficientes para que varios de ellos pasasen a incorporar en la pantalla unos personajes que, en aquellos momentos, gozaban de una cierta popularidad y con los que algunos de sus *alter ego* ci-

nematográficos –como George Raft, intérprete de Rinaldo en *Scarface*– mantenían al parecer ciertas relaciones amistosas fuera del cine.

En el caso de los actores citados o en el de Spencer Tracy, protagonista de *Veinte mil años en Sing Sing*, la corpulencia y robustez de sus físicos, la solidez de su arquitectura ósea, se ajustaba además, como el guante a la mano, a la presencia corporal que se quería dar en la pantalla a unos personajes de talla shakesperiana y que se definían en la narración por la brutalidad de sus comportamientos, la fuerza primitiva de su carácter y los instintos primarios que guiaban su discurrir por las imágenes. Unas cualidades, todas ellas, que se encontraban ya de algún modo presentes en las interpretaciones que, desde dentro y desde fuera de la ley, había ofrecido, como antecedente inevitable, Lon Chaney en *Maldad encubierta* (Tod Browning, 1926) y *Cuando la ciudad duerme* (While the City Sleeps; Jack Conway, 1928) y que George Bancroft había contribuido a fijar también en los moldes interpretativos con *La ley del hampa* (1927) y *Los muelles de Nueva York* (1928), de J. V. Sternberg.

Esta identificación tan estrecha entre el físico del actor y la tipología del personaje se encuentra ligada, simultáneamente, a las entrañas del *star-system* (por más que, durante los primeros momentos del ciclo fundacional, sus protagonistas permanecieran todavía en la periferia de aquel) y, muy particularmente, a la concepción narrativa de este tipo de películas. En el primer caso, porque la mera presencia física bastaba ya «para construir una historia», puesto que esos cuerpos «implicaban en cada arruga, en la variabilidad de su "tempo" al moverse, en su gestualidad, una biografía, un drama o al menos una pervivencia del pasado que tarde o temprano, fatalmente, volvería a aparecer» (Benet, 1990, 27). En el segundo, porque en este modelo de ficción «el cuerpo era trabajado y sometido al peso de la progresión temporal, era incluso un soporte de la narración» (ibíd., 28).

Por otro lado, mientras los rostros de los nuevos actores se asimilaban en la pantalla a los de los grandes hampones de la época y

se establecía un tipo de interpretación muy física, que a veces adquiría ciertos ribetes trágicos (Edward G. Robinson en *Hampa dorada*) y a veces derivaba en un tipo de composición algo histriónica (Paul Muni en *Scarface*), el cine de gángsters se convertía en el semillero, en el banco de pruebas, de una nueva camada de intérpretes que velaban en éste sus primeras armas.

Así, James Cagney sólo había rodado cuatro filmes antes de protagonizar *El enemigo público*; entre ellos *The Doorway to Hell* (1930), cuya visión alertó a William Wellman para dar al actor –como éste mismo cuenta en sus memorias– el papel de Tom Powers en lugar del que se le había asignado inicialmente en el reparto; Edward G. Robinson había adquirido también una cierta experiencia en las pantallas antes de pasar a protagonizar, con veintisiete años, *The Widow from Chicago* (Edward Cline, 1930) y la película que le daría la fama: *Hampa dorada*; Paul Muni vería revalorizada considerablemente su cotización tras interpretar los personajes de Tony Camonte en *Scarface* y de James Allen en *Soy un fugitivo*, mientras que Clark Gable tuvo que pasar primero por varios títulos del género (*El dedo acusador*, *Los seis misteriosos*, *El enemigo público número uno*) antes de alcanzar, fuera ya de estas coordenadas, el estrellato definitivo.

También Humphrey Bogart trabajaba frecuentemente en sus primeras películas como gángster subalterno (*Midnight* –Chester Erskine, 1934–, *Bullets or Ballots*, *Angels with Dirty Faces*) antes de interpretar el personaje de Roy Earle –un papel que, por cierto, habían rechazado previamente, entre otros, George Raft y Paul Muni– en *El último refugio* y de convertirse, al mismo tiempo, en el prototipo del detective privado de los años cuarenta. A su vez, Walter Huston, Spencer Tracy, Gary Cooper, los citados George Raft y John Garfield y un largo etcétera participarán también en estos filmes donde la presencia femenina resultaba un tanto más episódica y donde las actrices encontraban, por esa misma razón, menos espacio para ocupar un hueco dentro del género.

Como ya sabemos, los actores más carismáticos y representativos del cine de gángsters (Robinson y Cagney fundamentalmente)

se pasarán después al campo policial –tal y como recogía un capítulo anterior– en sintonía con el cambio de orientación política y cinematográfica ocurrido en Estados Unidos a partir del bienio 1933-1934 y, como consecuencia de ello, sus rostros comienzan a identificarse de manera explícita con los tenaces agentes de la ley que, según se publicita insistentemente, persiguen con saña el gangsterismo.

Se ha visto en este proceso de identificación, más o menos velado, los perfiles de una operación de propaganda semioficial impulsada por los mismos resortes políticos del *New Deal*, pero la realidad –como sucede casi siempre en el cine negro– parece ser bastante más compleja, ya que si bien Robinson y Cagney incorporan con cierta periodicidad en la pantalla los papeles de fiscales, policías o agentes federales durante la segunda mitad de la década, no es menos cierto que el primero participa también como actor principal en *El último gángster*, y que el segundo hace lo mismo en *Angels with Dirty Faces* y *The Roaring Twenties*, representando ambos en los tres casos papeles de hampones.

La faceta humana con la que este trío de películas presenta a sus protagonistas (al menos, en la conclusión final del relato), la reconsideración aleccionadora y –en cierta forma– moralizante que se introduce sobre la evolución de éstos y el sentido ejemplificador de la historia narrada hacen pensar, más bien, que la carga ideológica de gran parte de las ficciones gangsteriles producidas durante la segunda mitad de la década radicaba en el propio guión, y en la puesta en escena, antes que en los actores encargados de interpretar a los personajes. Todo ello no impide, a su vez, que esta última circunstancia pudiera ejercer algún tipo de influencia sobre el imaginario colectivo de los espectadores.

Conviene no olvidar, en todo caso, dos circunstancias colaterales. Por un lado, el hecho de que la mayoría de la producción sobre temática criminal que surge durante esta época se movía, preferentemente, dentro de los márgenes del cine policial o del cine de denuncia social, lo cual obligaba a los actores que antaño se identificaban con la fisonomía de los gángsters a militar ahora en el campo adver-

sario. Por otra parte, eran los propios intérpretes quienes trataban de evitar también su encasillamiento en papeles de hampones, como parece deducirse de la ya citada negativa de varios de ellos a dar vida en la pantalla al gángster crepuscular protagonista de *El último refugio*.

Definitivamente, los tiempos habían cambiado mucho desde 1930. En los albores de la década siguiente, algunos de quienes antes habían prestado sus rostros, casi sin rechistar, al nuevo género tenían ahora la suficiente solvencia profesional como para poder elegir entre distintos proyectos y desdeñar, acaso, su participación en películas semejantes a las que habían cimentado su fama. Desde el punto de vista profesional, era una reacción comprensible. Desde una perspectiva histórica, puede contemplarse como un nuevo síntoma de que el papel de los gángsters, en la nueva etapa, iba a cambiar casi radicalmente de naturaleza.

3. Trayectoria de la integración

La supuesta tonalidad realista y documental del cine de gángsters, así como el carácter moral y ejemplarizante de sus historias, son los dos lugares comunes más equívocos y utilizados con mayor ligereza entre cuantos se oponen, con su aparente y engañosa simplicidad, a una comprensión más rica y menos empobrecedora de sus imágenes. De hecho, el análisis detenido de éstas y de las estructuras narrativas de los principales textos fílmicos del género está lejos de avalar aquellas tesis, puesto que la presencia en ellos de elementos generalmente extraídos de la realidad social no responde tanto a una vocación testimonial o realista como a la necesidad de situar estas ficciones en un marco temporal y referencial preciso que, en este caso, se ubica en un presente casi contemporáneo al rodaje de las películas.

El tratamiento refinado que el primitivo cine de gángsters confiere a esos materiales y la reelaboración constante a la que éstos se ven sometidos en su formulación, tanto escrita como visual, hace

que poco a poco se vaya amortiguando el eco de verdad que pudiera derivarse de ellos y que terminen por convertirse en componentes más o menos codificados de un universo ficcional cuyo referente no es ya la realidad, sino las propias convenciones del género.

De esta manera, películas como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932) –a las que tomaremos aquí como los títulos más representativos del modelo– no sólo describen de manera análoga y, sobre todo, muy estilizada el ascenso y caída social de sus protagonistas, sino que los elementos narrativos y moldes argumentales que sostienen dicha trayectoria (cuya conexión con la realidad no puede ser, a pesar de todo, más que efímera y episódica) guardan una gran similitud entre ellos hasta el punto de parecer casi siempre los mismos, como si la realidad fuese unívoca y los hampones de la calle fueran tan esquemáticos como los que presentan estas ficciones.

Por otro lado, las dificultades del productor Howard Hughes para conseguir estrenar *Scarface* (que no fue distribuida por United Artists hasta dos años después de finalizado su rodaje y cuando, según todos los indicios, se habían añadido a la película dos escenas que ilustraban, de alguna forma, el texto inicial que preludiaba sus imágenes) y la presión conjunta de la censura y de las ligas puritanas para incluir al principio y, en ocasiones, al final de estas películas unos insertos denunciando la lacra social que representaba el gangsterismo en esa época parecen confirmar que, al menos desde tales ámbitos, no resultaba tan evidente el supuesto carácter ejemplar de estas narraciones que otros han querido ver después. Más bien parece que fuera la visión exactamente contraria la que llevó a Quigley, redactor del código Hays, a observar –con mal disimulado disgusto– que el protagonista de estas ficciones era presentado en ellas como «rico, valiente y astuto, lo que no es el caso de los representantes de la ley» (BOURGET, 1986, 33).

Y nada más cierto, por otra parte, ya que la ambición y la sed de poder son, en realidad, el eje temático sobre el que se construyen los esquemas argumentales de estas ficciones, los hilos que mueven a unos personajes convertidos, dentro de la mejor tradición shakespe-

riana, en marionetas de un destino ineluctable, de una especie de *fatum* que, a pesar de sus esfuerzos por gobernarlo, los maneja a su antojo y acaba por precipitarlos en un final prefijado desde las primeras imágenes del filme.

Esta circunstancia ha llevado a algunos estudiosos a citar como referente la tragedia griega para calificar el tono dramático de *Hampa dorada* (GUERIF, 1988, 40), mientras que otros han comparado a Tony Camonte (*Scarface*) con un moderno Macbeth, «un hombre marcado por la ambición» (COMA y LATORRE, 1981, 30), y el propio W. R. Burnett, autor de *Little Caesar,* la novela en la que se basa la película citada en primer lugar, se ha referido también a un Macbeth del hampa para caracterizar a Rico Bandello (véase MCGILLIGAN, 1993, 47).

Son consideraciones que no caen en el vacío. De hecho, la caracterización externa y a grandes rasgos de los protagonistas –la tragedia, según Aristóteles, era «mímesis [imitación] no de hombres, sino de acciones y de vida»–, el discurrir previsible de la narración, el alto grado de codificación de muchos de sus elementos narrativos y dramáticos y el peso del destino que gravita sobre todo el relato confieren a estas películas un aire de tragedia que alcanza su punto de ebullición en las imágenes finales de sus historias.

Así, la muerte de Rico Bandello debajo del cartel que preludia el éxito como bailarín de su amigo Joe Massara no sólo ilustra, con unas ciertas dosis de maniqueísmo, el diferente destino que la sociedad reserva a cada uno de los personajes, sino también la condena de unas relaciones consideradas entonces como prohibidas. A su vez, la dramática devolución del cadáver de Tom Powers, atado como un fardo, a su madre revela el fracaso de ésta en el papel que tenía socialmente asignado; y el combate final de Tony y Cesca Camonte (cuya relación reconstruye, según palabras de Howard Hawks, la historia de César y Lucrecia Borgia) con las fuerzas policiales muestra la impotencia de dos seres cuyos lazos de sangre impiden el amor entre ellos. Aquiles, Hécuba y Pílades y Electra no se hallan, acaso, demasiado lejos de las fuentes de inspiración que enmarcan la construcción dramática de los personajes de Rico, la madre de Tom Powers, Cesca y Tony.

Por consiguiente, el destilado esencial de la realidad que conforma la materia narrativa y dramática de estos filmes acabará dando origen a la creación de un universo ficcional autónomo (con unos personajes, unas situaciones y unas reglas muy precisos y muy tasados normativamente por los cánones del género) que no pretende casi nunca una remisión directa a los acontecimientos cotidianos de la criminalidad vividos durante aquellos años, sino que trata de ofrecer una interpretación muy estilizada y reelaborada de algunas de las creencias e ideas básicas que constituyen los ejes referenciales de esa misma sociedad. Y entre todas ellas, una que se repite con especial insistencia: la mitología norteamericana del éxito, del triunfo personal, del *self made man*, que había calado a fondo en todos los sectores de la escala social durante la fase de prosperidad económica de los años veinte y que caería después hecha trizas como consecuencia del trauma moral de la Depresión.

El tema del éxito se convierte, pues, en la expresión nuclear de la dualidad señalada en el capítulo anterior como el problema central de la identidad cultural americana. La lucha por conquistar el triunfo y las consecuencias del fracaso en alcanzarlo son los vectores que organizan –temáticamente– muchas de estas ficciones. Las tensiones extremas generadas por ambos procesos, las heridas sociales y personales, económicas y morales, que llevan consigo se revelan, entonces, como la contrapartida de la confianza ilusoria en la posibilidad ilimitada de ascenso social y de los estímulos culturales que aquella sociedad prodiga en torno al combate por el éxito individual.

A partir de estas premisas resulta imposible no ver en todo el proceso de ascensión social del gángster una expresión ambigua –o cuando menos problemática– de aquella mitología avalada por el capitalismo y fundada sobre una serie de prácticas comunes como la competencia desmedida, la eliminación de los más débiles, la ostentación y el lujo como símbolos del poder, el culto desaforado al dinero... Características todas ellas que se dan cita también, por lo general de forma poco complaciente y escasamente ejemplificadora, en el cine de gángsters y que –aunque fuese de manera inconsciente– impulsan probablemente a la censura y a los organismos ofi-

ciales de propaganda, a partir de 1933, a recomendar el cese en la producción de este tipo de películas utilizando como pretexto la violencia de sus imágenes.

El mito del éxito, por lo tanto, guía casi siempre la actuación de los protagonistas de estas ficciones durante su tránsito por la pantalla: unos personajes –conviene no olvidarlo– que son habitualmente de procedencia italiana o irlandesa; es decir, individuos que buscan afanosamente su integración plena dentro de la sociedad norteamericana y que, por ello mismo, están dispuestos no sólo a aceptar de manera más acrítica los valores establecidos como factor cohesionante por ésta, sino también a acomodar su conducta –aunque sea por vías delictivas– a los patrones de dicho modelo para adquirir la carta de ciudadanía con todos los derechos. Ese deseo de integración acabará desvelándose, por lo demás, como el vector básico que conduce toda la evolución del gangsterismo cinematográfico.

Puede decirse que la mayoría de estas obras viene a proponer, en definitiva, una interpretación de la realidad norteamericana que no toma sus referentes del propio curso de los acontecimientos, que no realiza una trasposición directa de éstos a las pantallas, sino que los filtra a través de un primer tamiz (la imagen que esa sociedad tiene de sí misma, sus patrones ideológicos y culturales) para ofrecer una visión depurada de algunos de los rasgos esenciales de aquella (la búsqueda de la identidad, el culto al éxito...) dentro de los contornos de la tragedia y con el gangsterismo como telón de fondo. Una revisión, en suma, de algunos de los mitos fundacionales de la nación americana por el procedimiento de representar, dramáticamente, su aplicación y sus consecuencias a partir de una proyección imaginaria.

El cine de gángsters aparece, entonces, como «una vía para ganar perspectiva sobre la sociedad mediante la creación de mundos y de figuras que permanecen fuera de ella» (SHADOIAN, 1977, 3). Es decir, sus películas se ocupan de representar un mundo exterior y opuesto a la sociedad establecida –en la que viven los espectadores– y de visualizar un universo «invisible» que, en la realidad, permanece bajo la superficie porque pertenece a la clandestinidad.

Desde esta óptica, la imagen de ese submundo no puede ser otra cosa que una proyección de las fantasías o de los mitos que la sociedad «visible» (de la que forman parte también Hollywood, los guionistas y los directores, e incluso la prensa) construía en torno al universo de la criminalidad. Este último aparece en la ficción, por lo tanto, como un microcosmos condensado que habla, al mismo tiempo, del crimen y de la visión que la sociedad engendra o fantasea sobre éste, del gángster y del ciudadano respetable que lo recrea –en su imaginario– al reconocer «verosimilitud» a la imagen que ofrece la pantalla.

Tales consideraciones parten de una dicotomía claramente establecida entre el espacio del gangsterismo y el espacio de la sociedad (una distinción que permanece delimitada con nitidez y que separa ambos mundos con radicalidad durante la etapa fundacional del género), pero sus consecuencias ya no serán las mismas cuando la frontera entre ambos mundos se haga porosa y la mutua integración de sus respectivas expresiones comience a estructurar las películas. Esto es lo que sucede a partir del momento en el que, dando un paso hacia delante, la *sociología del gangsterismo* toma el relevo de la formulación primitiva.

Por consiguiente, el carácter de esta radiografía cambiará de registros tras la puesta en marcha del *New Deal* y una vez que, derogada ya la prohibición, la consideración popular del gángster se invierta y éste pierda su equívoca aureola de fascinación. Así, cuando los hampones regresan a la pantalla tras un corto período de hibernación lo hacen bajo un envoltorio temático completamente distinto. Los contornos casi míticos del personaje se visten ahora con los ropajes del hombre de la calle y la ambición se transforma en algo tan simple, y casi tan tópico, como la necesidad de escapar de la miseria y mejorar, mediante una de las pocas formas posibles por aquel entonces, las duras condiciones de vida.

Consecuentemente con dicho cambio de orientación, la cámara aproxima su objetivo al delincuente de la calle, lo mira de frente, en plano de igualdad, y trata de establecer, sin recato alguno, las causas que han conducido a éste a traspasar la barrera de la ley. La denun-

cia de la miseria, de la marginación y de la corrupción política y policial (*Angels with Dirty Faces*) se conjuga así con una reflexión acerca de los orígenes míticos (en la misma película) y sociales (*The Roaring Twenties*) del gangsterismo. Todo ello abonado, a su vez, con unas imágenes dominadas todavía por la violencia y la desazón colectiva.

De nuevo, sin embargo, hay que preguntarse no ya por la lección moral que se desprende de estas historias –bastante evidente en plena cruzada rooseveltiana–, sino por el supuesto carácter realista del análisis histórico esbozado en sus imágenes y de la denuncia social formulada por aquellas. Y una vez más hay que poner entre interrogaciones la respuesta, ya que, a juzgar por todos los indicios, el referente inmediato de estos dos títulos parece ser no tanto la realidad social como el cine y, más concretamente, el mismísimo cine de gángsters.

El director del primero, Michael Curtiz, busca la construcción de un efecto de realidad mediante la inserción múltiple de lo que resulta ser tan sólo una marca retórica del género (los titulares de periódicos que narran los avatares de la carrera delictiva del protagonista), si bien en *Ángeles con caras sucias* tanto la caracterización de los personajes como el propio hilo de la narración o la aparición de ciertas convenciones del género remiten más al cine de gángsters o a su referente literario (Rocky se entretiene leyendo un *pulp magazine* llamado *Detective*) que a la propia realidad. Así, Rocky Sullivan y Jerry aparecen -en cierto sentido- como continuadores de Tom Powers (interpretado también por James Cagney) y Matt Doyle (aunque en este caso evolucionado hacia el lado positivo de la ley), protagonistas de *El enemigo público*; la historia recorre de nuevo la biografía de un delincuente y las convenciones de su articulación son casi idénticas a las de aquel filme, sólo que ahora en alianza con determinadas estrategias discursivas y referenciales propias del período.

Es más, el mismo tema central de la película (la admiración que las bandas juveniles sienten por los grandes gángsters de la época) parece deberse con mayor motivo a las imágenes cinematográficas

de los inicios del género, a «esos filmes que glorificaban más a los delincuentes que a la policía» (según las palabras ya citadas de Edgar Hoover, el jefe del FBI), que a unos hechos extraídos de los acontecimientos diarios, donde, como es fácil de imaginar, la autoconciencia de los personajes sobre las circunstancias en las que se desarrollaba el gangsterismo durante aquellos años debería ser, obviamente, mucho menor.

El caso de *The Roaring Twenties* es más complejo, pero todavía más expresivo. En su formulación se alternan dos planos completamente distintos dentro del desarrollo de la narración. Por una parte, las imágenes analizan el fenómeno del gangsterismo en Norteamérica a través de la inserción, en el cuerpo fílmico, de una serie de *collages* que, apoyados generalmente por el recurso de la voz en *off*, presentan algunos de los hitos más destacados de la evolución histórica de este fenómeno desde 1918 hasta prácticamente el presente inmediato al rodaje del filme, estrenado en 1939. Por otro lado, la película recoge también retazos significativos de la biografía de un personaje (Eddie Bartlett) cuya andadura por la delincuencia figura condicionada, o al menos así lo pretende esta construcción, por los avatares históricos que, a modo de paréntesis, recogen los *collages* citados.

Además de las interpretaciones que, desde el punto de vista del discurso y de la enunciación, puedan ofrecerse al proceso de articulación de estos dos planos narrativos dentro del filme (apuntadas en el capítulo siguiente) lo que interesa destacar aquí es que, de nuevo, la reelaboración cinematográfica de la trayectoria delictiva de Eddie Bartlett se realiza tomando como referente fundamental los parámetros previamente codificados por el cine de gángsters (etapa fundacional) y siguiendo, con mayor fidelidad incluso que el trabajo de Michael Curtiz, el repertorio más usual de convenciones del género. Veamos algunos ejemplos...

La relación entre Eddie y Lloyd (su amigo y abogado) se sustancia en términos parecidos a la de Rico Bandello y Joe Massara en *Hampa dorada*; incluso el personaje de Mineola (la novia del jurista) cumple dentro de la narración una función semejante a la de

Olga Stassof en este último filme. El triunfo social y el sucesivo fracaso del protagonista siguen los cánones de aquel modelo y lo mismo sucede con la valoración de los objetos (la costosa radio que compra Eddie) exclusivamente por su precio de mercado. El club vuelve a ser utilizado, una vez más, como cuartel general de los hampones...

Para más claridad, la presencia de la melodía "I'm Forever Blowing Bubbles" en uno de los primeros *collages* aparece asociada, en la memoria del espectador de aquellos años, como ha señalado Vicente J. BENET (1995, 128), a James Cagney y a *El enemigo público* por tratarse del tema principal de esta película. Finalmente, la muerte trágica de Eddie en el desenlace, ascendiendo a trompicones para caer rodando después por las escaleras exteriores de una iglesia neoyorquina, puede ser interpretada como una metáfora de la propia evolución del personaje en la ficción y, yendo un paso más allá, también del discurrir del antiguo gángster por las pantallas y de la extinción de éste por la presión de los nuevos tiempos.

No resulta demasiado arriesgado afirmar, por consiguiente, que ambas películas proponen desde sus imágenes una interpretación mítica (de la misma naturaleza, aunque con diferente sentido, que la propuesta por el *western* desde otros ámbitos) de la historia de Norteamérica, en la que la realidad social (más presente en estas películas que en las iniciadoras del género, ciertamente) se ve sustituida por unos referentes que proceden antes de la reelaboración cultural e ideológica de aquella que de la propia vida social, antes de los textos fílmicos que de la verdadera dinámica del crimen y de la delincuencia real de aquellos años.

La estructura sobre la que avanza *The Roaring Twenties* pone en juego, además, una peculiar representación narrativa de la Historia con mayúscula –a través de los titulares de los periódicos y de los *collages*– que contribuye a reforzar el discurso ideológico del filme (véase SÁNCHEZ–BIOSCA, 1991, 160-176), siendo este discurso –en realidad– una nueva construcción textual que, camuflada tras la apariencia de verdad histórica, pretende *integrar* –de nuevo– la biografía criminal, y ficcional, de los protagonistas.

Con esta subterránea operación lo que se busca es, en definitiva, sustituir la visión –en cierto modo desmitificadora– que los primitivos filmes de gángsters ofrecían sobre algunos de los valores fundamentales de la sociedad norteamericana por una imagen reciclada más acorde con la regeneración moral que vive el país en esos momentos. De tal pretensión se derivan dos consecuencias. Primero, la necesidad de acomodar las nuevas ficciones a los moldes genéricos del cine de gángsters (versión inicial) con el fin de dar la vuelta desde dentro a las interpretaciones ofrecidas por éstos; es decir, el intento de cambiar –en el imaginario colectivo– una visión mítica por otra distinta y pretendidamente historificadora. En segundo lugar, la introducción de un efecto realidad ausente en aquellas –la Historia citada– que acercase sus contenidos al conocimiento que de esos hechos pudiera tener el hombre de la calle.

Se trataba, en fin, de poner en pie las antiguas creencias, los viejos sueños, de recuperar la imagen ideal que esa sociedad tenía de sí misma. Para ello era preciso, primero, destruir las secuelas críticas dejadas por las ficciones primitivas y, luego, aprovechar los componentes míticos de aquellas para levantar unos nuevos ideales colectivos, unos arquetipos renovados que sirvieran para recobrar la confianza en el futuro y que, al mismo tiempo, diesen cohesión interna al grupo y eliminasen los factores de disgregación presentes durante unos años (los dos últimos tercios de la década) en los que se desarrollaba una virulenta lucha de clases. En esta nueva fase, pues, el sentido de la integración ya no afecta sólo a la relación entre el gángster y la sociedad, sino también a la que se establece entre el gángster y el propio cine, porque ahora es este último quien se empeña en recuperar la figura mítica del primero dentro de una lectura ideológica con vocación regeneracionista.

La última salva que el cine de gángsters dispare, en 1941, antes de la irrupción definitiva del cine negro, será una nueva reconsideración mítica del gangsterismo, obra también de Raoul Walsh, pero en este caso enfocada desde la óptica privada y no colectiva, desde la perspectiva del individuo situado en los márgenes de la ley. La antítesis entre campo y ciudad (que adopta aquí el tono de una cierta

añoranza de la América rural) es el gozne sobre el que pivota la construcción dramática de *El último refugio* y también el eje que condiciona el desarrollo de la carrera delictiva de su protagonista, el nostálgico Roy Earle. Por lo demás, la dialéctica entre el universo urbano y el mundo rural será recogida más tarde, de nuevo, en otro título emblemático del género (*La jungla del asfalto*), urdido también –como ésta– sobre una novela de W. R. Burnett.

Al igual que sucede en *Angels with Dirty Faces* y en *The Roaring Twenties*, la presencia en este filme de la historia reciente de Estados Unidos es utilizada no sólo como instrumento referencial de la narración, sino también como elemento explicativo del fenómeno de la delincuencia en la América rural durante la Depresión. A diferencia, sin embargo, de aquellas dos películas, *El último refugio* se aleja voluntariamente de las convenciones más habituales del género mediante la introducción de dos variaciones muy significativas.

En primer lugar, el abandono del esquema de ascensión y caída propio del cine de gángsters fundacional para concentrar la narración, únicamente, en el segundo de estos procesos. De forma consecuente con ello, las expectativas de triunfo social del protagonista se desvanecen dentro de la ficción, y la única vía de escape y de liberación real para el protagonista –y quizá también para este tipo de personajes atrapados por un mundo que no es el suyo– parece apuntar (en sentido físico) hacia las alturas de las montañas y (en sentido metafórico) a las alturas del otro mundo, fuera ya de la vida y del relato. Así parecen sugerirlo, al menos, el movimiento ascendente de los títulos de crédito iniciales, la escapada desesperada de Roy hacia la «alta sierra» y la nueva progresión hacia arriba del rodillo con el *The End* final.

Esta salida pesimista, de índole mítico y metafórico al mismo tiempo, reaparecerá después –con idéntico sentido– en el desenlace de *La jungla del asfalto*, cuando el cadáver de Dix Handley sea encuadrado por la cámara, en el último plano del filme (distante y ligeramente inclinado hacia arriba), dentro una composición en la que convergen los caballos que lo rodean en el prado, el horizonte del paisaje lejano y el amplio cielo bajo el que descansa aquel.

Quizá no sea casualidad, tampoco, que la formulación regrese más tarde por la puerta del *western*, un género con el que *El último refugio* guarda cierto parentesco –el propio W. R. Burnett apuntó que Roy Earle parecía una figura sacada del cine del oeste–[50] dentro de *Duelo en alta sierra* (Ride the High Country, 1961). En el plano final de ésta, cierre trágico a la trayectoria vital de otro *outsider* anacrónico y derrotado, Sam Peckinpah filma –con un poderoso lirismo preñado de tristeza– la mirada de despedida que Steve Judd, de espaldas a la cámara, dirige hacia las montañas, cuya fisonomía acabará por quedarse aislada en el encuadre cuando el cuerpo del pistolero se desvanezca.

Mucho menos azaroso parece, todavía, el hecho de que la misma idea vuelva a la pantalla –de forma particularmente significativa para el desarrollo del género– cuando Clint Eastwood venga a reescribir, en términos modernos, el modelo de narración que puede tipificar un relato como el de *El último refugio* dentro de *Un mundo perfecto* (A Perfect World, 1993), película en cuyo desenlace la muerte atrapa al derrotado y vulnerable protagonista soñando todavía con alcanzar las montañas de Alaska mientras su cadáver es contemplado desde arriba por el helicóptero que se eleva sobre el escenario.

El camino que conduce desde *El último refugio* hasta *Un mundo perfecto* pone al descubierto, sin embargo, todo el sentido de la evolución cinematográfica existente entre ambas. Así, mientras Raoul Walsh deja morir a su héroe *en medio* de las montañas, rodeado por las mismas entrañas físicas de éstas, Clint Eastwood ya sólo permite a su personaje aferrarse a una *fotografía* de aquellas; es decir, a un icono sustitutivo. Ya no se trata, por lo tanto, de «ver lo que la imagen muestra», sino de reconocer que «el fondo de toda imagen es otra imagen» (ZUNZUNEGUI, 1995, 64). Se ha pasado, por consiguiente, de la representación clásica, constitutiva de una verdad que

50. Ocho años después, en efecto, el propio Raoul Walsh filmaba un *remake* de *El último refugio* tomando como base la misma narración de W. R. Burnett y daba a luz un *western* trágico y rocoso (*Juntos hasta la muerte*, Colorado Territory, 1949), que debe contabilizarse, igualmente, entre las obras mayores del cineasta.

se ofrece como inequívoca, a la reflexión moderna que se interroga sobre la verdad y sobre el carácter ilusorio de sus propias imágenes.

De otra parte, la segunda variación introducida por el filme de Walsh viene implícita en el peso que el pasado roto y traumático de Roy Earle –expulsado de su granja por impago de deudas durante la Depresión– hace gravitar sobre toda la narración, lo cual anticipa un tema usual del género negro (la fractura del pretérito) que el cine de gángsters apenas sí había esbozado ligeramente a lo largo de toda su trayectoria anterior. Si a esta circunstancia se añade la dimensión autorreflexiva que introducen en la narración algunos elementos adicionales, según se desarrolla en el capítulo siguiente, es fácil empezar a comprender el papel de bisagra que *El último refugio* desempeña, tanto desde el punto de vista temático como formal, entre la fase inicial del género y las nuevas formulaciones que se proponen desde el cine negro a partir de esa fecha.

Los cambios experimentados por la sociedad norteamericana con el comienzo de los años cuarenta, sobre todo a raíz de su entrada en el conflicto bélico, hacen que las fronteras entre el bien y el mal se vayan diluyendo poco a poco, que «cualquier grupo o ambiente social [sea] susceptible de convertirse en el marco de la acción criminal» (HURTADO, 1986, 57). No queda ya resquicio alguno, por consiguiente, para tragedias sombrías localizadas exclusivamente en el mundo de la delincuencia (el mal) ni para reelaboraciones míticas, más o menos optimistas, trazadas desde la confianza en el porvenir (el bien) de una sociedad cuyo horizonte aparece cubierto, en esos momentos, de negros nubarrones. Todo el panorama del nuevo período se vuelve progresivamente más confuso y hermético, y las nuevas ficciones negras comienzan a dar testimonio de ello a través de unas imágenes que eligen la metáfora social como figura de estilo y la ambigüedad como lema.

La mercantilización del amor –*Forajidos* (1946), *El abrazo de la muerte* (1948)–, la imposibilidad de que éste pueda culminar entre los más jóvenes –*They Live by Night* (1947)–, la autodefensa del individuo frente al crimen organizado –*El beso de la muerte* (1948)–, la práctica desquiciada del asesinato –*Al rojo vivo* (1949)–

y la traición casi generalizada son algunos de los temas por los que el cine de gángsters se adentra durante esos años y que, tras un concienzudo proceso de reelaboración, reflejan –como si de un espejo deformado se tratase– los males que aquejan a una sociedad enferma y sin síntomas previsibles de recuperación a corto plazo.

En la nueva situación que vive el país no queda tampoco apenas espacio ni para muertes heroicas o míticas (al estilo de la que protagoniza Roy Earle en *El último refugio*), ni para inmolaciones trágicas (exceptuando, acaso, la de Cody Jarrett en *Al rojo vivo*), ni –menos aún– otras vías de ascenso social que no sean las del triunfo raquítico en la dura lucha por la supervivencia. La única posibilidad, por lo tanto, que tienen estos individuos de burlar la muerte anónima que los acecha tras cualquier esquina parece concretarse, tal vez, en la huida fuera de los límites de una nación que, como a los protagonistas de *They Live by Night*, amenaza con exterminarlos sin compasión.

Quizá por esto mismo, también, la única salida que propongan varias de estas películas para sus personajes sea la huida hacia el Sur, hacia México, hacia el Caribe; en definitiva, hacia una sociedad menos desarrollada e industrializada que la norteamericana. Un modelo social que, dentro del esquema conceptual de estas películas, viene a representar algo así como una reedición del mito del «buen salvaje», una vuelta imposible a los orígenes, a la América rural y a los tiempos primitivos de los territorios sin fronteras. La «nación elegida», según la mitología de los padres fundadores, es ahora –para sus hijos descarriados o víctimas del ensueño– la «nación desdeñada».

Los gángsters de los años cuarenta descubrirán, sin embargo, que tampoco esta vía de escape resulta viable, puesto que la muerte sigue siendo la única certeza y no hay ninguna posibilidad de volver hacia atrás en el tiempo o de cruzar las fronteras del crimen. Como afirma Nick Bianco, protagonista de *El beso de la muerte*, el mundo del hampa está en todos los lugares, se halla en perpetuo movimiento y nadie puede escapar de él. Ahora bien, esta misma idea debe tomarse, durante el período citado, en un sentido esencialmente metafórico.

De hecho, las películas inmersas en la fase del *neogangsterismo en negro* ya no proponen una representación tendente a fundamentar los mitos creados por la sociedad para reflejarse como grupo –una operación que subyace al primitivo cine de gángsters– sino que, contaminadas hasta la médula por la fase clásica del cine negro, lo que hacen es analizar los engranajes delictivos del entorno social para construir, con dicha radiografía, una imagen depurada y condensada de aquel que se ofrece, después, como una poderosa metáfora de la podredumbre ambiental. La estilización mitificadora deja paso a la abstracción metafórica.

A su vez, el hampón de la década siguiente –al menos dentro de algunos de los títulos más significativos de este período, como pueden ser *La jungla del asfalto*, *Sábado trágico* o *Atraco perfecto*– vuelve al redil del grupo organizado e intenta sobrevivir de manera anónima dentro de éste. Los objetivos de estas figuras –individuos generalmente desplazados y en retirada- continúan siendo los mismos de antes (escapar de la ciudad y de la corrupción, borrar su pasado y poder realizar sus sueños, a veces infantiles, en algún lugar remoto y olvidado), pero el camino elegido para alcanzarlos ha variado por completo, aunque no así el resultado final de la aventura, saldado por lo común con una nueva derrota. El destino trágico sigue siendo, dentro de estas películas, igualmente ineluctable, pero –entre medias– el proceso se invierte: el juvenil deseo de integración, frustrado por el fracaso, deviene necesidad otoñal de desagregación.

Por el contrario, con el final de los años cincuenta y en los albores de la década siguiente, los últimos títulos del gangsterismo proponen nuevas representaciones que, de forma manierista, vuelven sus ojos hacia el pasado del género para reproducir sus moldes externos y para dotar de un aura mítica (la del perdedor solitario) a los antiguos personajes trágicos. El gángster cinematográfico culmina así, dentro de la ficción, una trayectoria de integración que había sido interrumpida durante el período más duro y más negro de su evolución, que ahora –una vez restaurada la confianza de la nación en sí misma– sanciona su reconocimiento como ciudadano

americano y que reconvierte la turbia personalidad histórica de algunas figuras reales en tipologías arquetípicas y legendarias (Al Capone, Bonnie y Clyde, Legs Diamond...) para ser incorporadas, por esta vía, al imaginario colectivo de un país que reconstruye de manera simbólica su pasado.

Al final del largo túnel, por lo tanto, cuando los Estados Unidos han conseguido por fin recobrar la identidad perdida durante largo tiempo, los *biopics* vienen a otorgar la carta de ciudadanía plena a los antiguos gángsters que se integran de esta forma entre los arquetipos míticos de la joven nación. Con ello se refuerza la vieja idea de una América acogedora, crisol de razas y de gentes. Una imagen falsa, en realidad, de lo que no es tanto una fusión, donde todos los grupos pierden una parte de su identidad en beneficio del conjunto, como una aceptación total, sin condiciones, de los valores dominantes fijados por el grupo anglosajón.

Al mismo tiempo, y de forma solapada, se van borrando las zonas más turbias del pasado «salvaje», de los tiempos en los que la criminalidad asolaba las calles de las ciudades, por el sencillo procedimiento de mitificar a sus protagonistas y de convertirlos en figuras de leyenda que contribuyen –bajo este nuevo ropaje– a cohesionar la conciencia histórica de una nación a la que se insiste en considerar como el pueblo elegido por Dios para un destino universal. Se abren de esta forma nuevas expectativas para el futuro del país, para el cumplimiento de esa misión autoimpuesta que, pocos años después, John F. Kennedy sabrá aprovechar a la hora de lanzar su apuesta programática de la «nueva frontera».

4. Depuración y objetividad narrativa

Si el *cine de gángsters* (ciclo fundacional, modelo canónico) es, como se viene planteando, la representación mítica en términos narrativos de un fenómeno sociohistórico, interesa particularmente observar de qué manera se van configurando primero, se organizan luego y evolucionan después los modos y las estructuras del relato

que sustenta dicha formalización. Desde esta perspectiva, la serie de películas que pueden acotarse entre *The Doorway to Hell* (1930) y *Scarface* (1932) ofrece un interesantísimo intervalo de catarsis escoltado por dos etapas (la fase precursora y la *sociología del gangsterismo*) en cuyo sistema narrativo operan, si bien con distinta funcionalidad, efectos melodramáticos que el modelo central depura casi por completo para emerger como el momento constitutivo del género.

El proceso evolutivo sigue la cadena que establecen, sucesivamente, los antecedentes aglutinados por el paso del mudo al sonoro, un núcleo central –del que se ocupa mayoritariamente este capítulo– y un desarrollo ulterior que conduce hasta la frontera señalada por *El último refugio* (Walsh). El primer ciclo encuentra su película emblemática en *La ley del hampa* (Sternberg), cuya historia deja al descubierto las servidumbres arrastradas por aquel modelo de transición y localizables en las influencias que, en esas fechas, todavía proyecta sobre su estructura el «melodrama social criminal de origen teatral que estaba en su base literaria» (BENET, 1992, 110). La progresiva depuración de los elementos narrativos implícitos en tales raíces desemboca, finalmente, en la fase nuclear que –a título representativo– condensan de manera ejemplar las ya citadas *Hampa dorada* (LeRoy, 1931), *El enemigo público* (Wellman, 1931) y *Scarface* (Hawks, 1932).

La ruptura con los componentes melodramáticos acaba sustanciándose cuando el relato comienza a privilegiar el punto de vista narrativo del gángster protagonista, una opción contradictoria con la distancia mínima imprescindible que necesita el melodrama para contemplar, desde fuera, el deseo y las expectativas de los personajes. En el modelo analizado, por el contrario, tanto la estructura conductora de la acción (un trayecto lineal y cerrado) como la identificación del relato con el punto de vista –y con el itinerario en la diégesis– de Rico Bandello, Tom Powers o Tony Camonte cercenan de raíz toda posibilidad de introducir una distancia de carácter narrativo. Debe precisarse, no obstante, que sí existe una distancia, pero ésta es la establecida entre la articulación narradora propia-

mente dicha y la historia diegética contenida en su interior, pero sobre este aspecto se volverá más adelante.

Vayamos por partes. Se sabe ya que estas películas cuentan un proceso dramático de ascensión y caída. De la primera de estas fases, como se explicaba en un capítulo anterior, extrae el gángster su condición de «paradigma del sueño americano». Su lucha por afirmarse como individuo «hecho a sí mismo» y por alcanzar un lugar preeminente sobre los demás recrea el mito del *self made man* y genera la identificación con el soñador americano arquetípico. Esa aspiración señala un itinerario que confronta la trayectoria individual en pos del éxito (de la fama, del poder) con las aspiraciones correlativas, o con la situación pasiva, del resto de los ciudadanos que conviven atrapados por las contradicciones de la misma formación social. Se trata, por consiguiente, de «un sueño en conflicto con la sociedad» (SHADOIAN, 1977, 2).

Sin embargo, y como se ha señalado anteriormente, este «sueño en conflicto» se narra en forma de trayecto lineal, y de este primer desajuste nace –precisamente– el carácter revulsivo de los relatos en cuestión. Es decir, la fascinación equívoca y ambigua que emana de unas figuras (imaginarias, mitificadas) cuya trayectoria no está sometida a interferencias, huecos o meandros narrativos (generados por la mecánica secuencial), circunloquios o interrogaciones introducidas por diferentes puntos de vista (bien de otros personajes o bien de otras líneas de acción), se desvela portadora de inquietantes potencialidades metafóricas para la ilusoria armonía social establecida entre las diferentes clases. Al no existir dentro del relato los mecanismos que permitirían construir una valoración moral condenatoria, ésta se superpone desde fuera y *a posteriori* mediante los carteles insertados, antes o después de los créditos, advirtiendo sobre la lacra social que supone el gangsterismo y llamando a luchar contra ella.

Más todavía. El gángster sujeto de su propio deseo (o movido por él) reproduce «la estructura básica de toda experiencia humana (y por lo tanto de todo relato) que sólo la narración, mediante la distribución de la información en una estructura topológica reconocible

y una configuración temporal, pueden darle una forma asimilable» (BENET, 1992, 112-113). ¿Qué sucede, entonces, cuando esa «distribución de la información» toma la forma de un camino lineal, estrictamente confiado a la ruta seguida por su protagonista, convertido así en motor y conductor exclusivo de los hechos narrados?

Estas películas son ajenas a la estructura de investigación o encuesta que, más adelante, introducirá el cine de detectives y, con éste, el cine negro propiamente dicho. No existe en ellas el suspense ni como resorte narrativo ni como efecto psicológico, no hay lugar para la derivación melodramática, ni tampoco para ninguna forma de administrar la información que permita generar expectativas diferentes a las del protagonista o que no esté sometida a la dinámica propia y exclusiva de la acción. No hay progresión narrativa alguna que no provenga de los hechos, que no sea transmitida por la funcionalidad actuante de los personajes e, incluso, por la propia gestualidad de los actores.

Nos encontramos, por lo tanto, frente a un relato que estructura la información supeditándola en todo momento, si no a la mirada, sí a la posición deseante (a la información que poseen y a las expectativas) de sujetos tan poco recomendables como los protagonistas de estas ficciones. Ninguna articulación externa a la acción desafía, pone en cuestión o relativiza dialécticamente el punto de vista de estas figuras, puesto que sólo ellas conducen la dinámica narrativa, aunque en la historia (en el universo diegético desplegado) ocurran otras cosas diferentes también.

Así pues, ninguna otra instancia que no venga implícita en sus acciones o en su gestualidad (el rostro de Tony Camonte tras disparar a bocajarro contra su amigo Guino Rinaldo; el contraplano de Joe Massara frente a la mirada de Rico Bandello poco antes de que éste se descubra incapaz de matar a su amigo) inyecta en el relato una distancia crítica, o bien una posibilidad de reflexión, respecto a la trayectoria de unos protagonistas que no paran en medios para conseguir sus fines. La ambigüedad primero, y la fascinación después, están servidas.

Otro factor nada desdeñable opera en el mismo sentido y re-

fuerza dicha tendencia, pues se da la circunstancia de que esta peculiar naturaleza narrativa funciona así, mayoritariamente y sobre todo, mientras se relata el proceso de ascensión a la cima y, más todavía, durante el disfrute o el ejercicio del poder desde la atalaya que éste proporciona. Es entonces cuando la identificación entre el relato como articulación y el itinerario del gángster como historia resulta prácticamente completa. Da la casualidad, adicional, de que las películas centran en esa parte de la narración el grueso de su metraje. La ascensión es lenta y trabajosa (aunque se cuente con ritmo rápido), genera mucha actividad por parte del sujeto y ocupa la mayor parte del espacio narrativo. La caída es rápida, contundente y casi precipitada; no se necesitan muchos fotogramas para representarla.

A mayor abundamiento, tampoco queda espacio en estos relatos para estrategias discursivas capaces de introducir otro referente social que no sea el que viene expresado en (y por) el propio discurrir de la acción, siempre apegada a la actividad del gángster en proceso de ascensión. Si las historias se observan con un mínimo detenimiento, se verá que apenas dejan huecos por los que puedan introducirse los orígenes o las causas sociales del gangsterismo (será preciso esperar a la llegada del *New Deal* para que esa preocupación política encuentre acomodo en la narratividad de los filmes), pero es que tampoco le dedican mucho tiempo a la actuación de las fuerzas del orden (la policía o bien está ausente, o bien actúa simplemente de oficio) y mucho menos todavía al entorno social en el que transcurre la trayectoria de estos héroes singulares. «Hay muy poca sociedad a la que atacar o a la que defender», observa Robin WOOD (1982, 66) con sagacidad a propósito de *Scarface,* y tal apreciación sirve también para *Hampa dorada* y *El enemigo público.*

El itinerario físico del gángster transcurre exclusivamente, casi siempre, por el interior del universo delictivo (guerras entre bandas rivales, ajustes de cuentas) y, en consecuencia, arrastra consigo un reflejo muy escaso –casi esporádico– del entorno social en el que germina esa contrasociedad criminal, pero incluso este pequeño eco –cuando se cuela de rondón en las imágenes– apenas incide sobre la instancia narradora y carece, por lo tanto, de relevancia estructural.

Nos encontramos, pues, ante un itinerario de naturaleza delincuente que carece de contrapeso social en los términos de la representación, y este desequilibrio acentúa lo que Robin Wood ha llamado «la tentación de la irresponsabilidad» en el comportamiento de los gángsters, pero también la amoralidad revulsiva del retrato trazado. La primera se expresa por la definición meramente física de las acciones, desprovistas aquí de ninguna otra raíz o impulso que no vengan dados por –o estén implícitos en– la dinámica de los movimientos. La segunda es consecuencia directa de la anterior, puesto que al despojar la acción de todo componente enjuiciador, de todo parámetro comparativo externo a ella, la trayectoria del gángster se ofrece limpia y transparente; lo que también quiere decir, sumamente estilizada y mitificada.

Al espesor del mito y al refinamiento estilístico se llega en estas películas por la máxima depuración caracterizadora y por el elaborado esquematismo de la narración. La identidad extrema entre acción y caracterización (un proceso ambivalente y simultáneo) fundamenta la primera. La férrea linealidad del relato y su cierre nítido, su perfecta clausura, generan el segundo. Sobre ambos pilares edifica su naturaleza narrativa más genuina el ciclo fundacional del *cine de gángsters* y a los dos les debe su intransferible y quizás irrepetible singularidad.

El proceso que permite la ambivalencia simultánea entre acción y caracterización es de orden narrativo, pero también congruente con la naturaleza del gángster, quien «no sufre culpabilidad ni tiene segundos pensamientos porque no hay disociación entre lo que pretende ser y lo que realmente es» (SHADOIAN, 1977, 6). De aquí se deduce que no andaba muy descaminado William R. Burnett cuando confesaba que, para retratar a Rico Bandello, decidió eliminar «cuanto se conocía como "literatura", declaré la guerra a los adjetivos y eché a un lado todo lo descriptivo (...) Traté de atenerme tan sólo a la narración y al diálogo, dejando que las situaciones hablasen por sí mismas» (HERNÁNDEZ CAVA, 1993, 151).

Estamos ante una propuesta narrativa que desdeña todo recurso de orden psicologista, que hace abstracción de las servidumbres bio-

gráficas (entendidas éstas como sumisión a los resortes contextualizadores de una conducta que únicamente se representa, que no se «explica») y en la que no existe otro motor que los actos y los gestos de unos personajes estilizados hasta el límite de adelgazamiento caracterizador permitido por el arquetipo. De esta manera, la urdimbre de la tipología y la progresión narrativa corren paralelas, ya que la gestualidad de la acción física se identifica de pleno con la dinámica motora del relato. El gángster es y se siente como habla y como actúa.

Podría colegirse, haciendo una abstracción, que estas películas llevan hasta el extremo el paradigma de la escritura clásica (BENET, 1992, 131), puesto que –en ese proceso de depuración condensadora– todos y cada uno de los elementos o efectos de la puesta en escena incorporan con inmediatez (o destilan con naturalidad) la funcionalidad narrativa imprescincidible para hacer evolucionar la historia. No hay más relato que el generado por el arquetipo. No hay más América que el gangsterismo en estos filmes. Cabe poner en entredicho, por lo tanto, el supuesto maniqueísmo moral de unas ficciones mucho más ambiguas de lo que aparentan a primera vista.

El segundo de los pilares antes aludidos, soporte del esquematismo narrativo exhibido por el *cine de gángsters* en la etapa fundacional, procede de una concatenación extremadamente rápida y concisa de los diferentes hechos filmados, de la velocidad y de la capacidad de síntesis de una estructura secuencial desprovista de *flash-back*s o digresiones colaterales, de la supeditación a una continuidad cerrada y cortante, donde un plano subsume al anterior y engendra el siguiente sin necesidad de subrayar y ni siquiera de formalizar ese encadenamiento interno. Secas, ásperas y trepidantes, estas películas avanzan sin permitirse otro aceite lubricante que los fundidos en negro a los que se recurre, frecuentemente, para separar unas secuencias de otras; pero éste es un efecto ambivalente que, en realidad, expresa una doble función.

Por una parte, su papel es equivalente aquí al del punto y seguido, lo cual implica que cada secuencia delimitada por ellos se encuentre previamente cerrada en sí misma. Son bloques (a modo de

frases) que, en efecto, se abren y se cierran con plena autonomía. Su distribución temporal y su organización rítmica generan, a su vez, una linealidad férrea, a la que el fundido proporciona algo de vaselina en forma de gozne. Es una linealidad no amenazada por circunloquios, estructurada exclusivamente por la dinámica que imponen los actos (las miradas, los movimientos y la gestualidad de los actores) y por la peculiar compactación que producen las numerosas elipsis. Elipsis que actúan, indistintamente, sobre el tiempo y sobre el espacio, generando así un efecto simultáneamente narrativo y estilizador. Como ejemplo límite de una actuación que opera sobre el tiempo, aparecen los fundidos encadenados que se acumulan para contar, en forma de *collage*, el asalto al club «Bronze Peacock» dentro de *Hampa dorada.*[51] Esta secuencia con valor de paréntesis, sin embargo, introduce un recurso atípico y escasamente homogéneo con la estética del filme, pero tiene la virtud de condensar –en apretada síntesis– una acción larga y espectacular susceptible de ser desplegada con abundante retórica espacial de planificación y montaje.

De una forma más normalizada, las elipsis que puntúan casi todo el devenir narrativo de *Scarface* afectan mayoritariamente a la organización espacial y, más concretamente, a la representación de la muerte: la sombra que se transparenta detrás de la puerta y el *travelling* que la recoge mientras, fuera de campo, se produce el asesinato que abre el filme; la panorámica descendente y luego ascendente que filma los disparos sobre las sombras de los gángsters en la matanza del día de San Valentín; los bolos derribados como metáfora del asesinato de Tom Gaffney (Boris Karloff) o la muerte de Johnny Lovo (Osgood Perkins) mientras que Tony Camonte se aleja de espaldas por el pasillo y se escuchan los disparos son sólo algunos ejemplos de esta utilización de las elipsis que, adicionalmente, construye también una cadencia temporal de naturaleza sintética y con vocación de esencialidad.

La ascensión del gángster se consuma a golpe de elipsis, de fundidos en negro y de secuencias cerradas sobre sí mismas: sintaxis

51. Para un desglose (o *découpage*) de esta secuencia, véase BENET, 1992, 158-161.

que instaura una linealidad progresiva clausurada sin resquicios al final de la historia. La caída del hampón completa así el círculo de una estructura narrativa primaria que debe buena parte de su efectividad a la codificación de moldes argumentales que se repiten película tras película en forma de convenciones genéricas fuertemente asentadas (los asaltos a los clubs nocturnos, la banda como sustitutivo de la familia, los asesinatos en la calle, los ajustes de cuentas con el *gang* rival, el encuentro de los *capos* rivales rodeados por sus matones respectivos, el duelo final con los agentes de la ley...) y a la estrecha contigüidad, ya citada, entre acción, caracterización y narración.

Esta última identificación no impide, sin embargo, que la instancia narradora (creadora de un tiempo fílmico nacido de los resortes articuladores del relato) tome distancia respecto a los acontecimientos narrados, estructurados según un tiempo diegético conforme al que se organiza la historia. Esa distancia es la que se establece entre una dinámica rápida y sintética, que depura al máximo la distribución de la información (generada por el relato externo) y un tiempo autónomo inherente a los hechos contados, es decir, interior a la historia; pero también es la que convierte a unas formulaciones narrativas tan fuertemente codificadas en crónicas objetivas (frías de tonalidad y ajenas a valoraciones moralistas) de su propia mitificación. En el *cine de gángsters*, el relato ahorma y, al mismo tiempo, objetiva la historia.

Semejante duplicidad de funciones puede verse representada, de forma paradigmática, por el recurso frecuente a la inserción de titulares de periódicos: un elemento utilizado para potenciar la progresión narrativa (con un valor sintético añadido) y para reforzar, desde fuera, el efecto de verosimilitud que se busca en el interior de la historia. Más adelante, cuando el ciclo fundacional abra paso a la *sociología del gangsterismo* (1935-1941), ese mismo recurso servirá también para reforzar la referencialidad que el nuevo modelo necesitaba para hundir sus raíces en el contexto social.

Con los instrumentos señalados hasta aquí, el modelo propuesto se aleja de las reminiscencias melodramáticas que persistían todavía en *The Doorway to Hell* (la muerte del hermano pequeño de Louie

Ricarno era allí el detonante del regreso de éste a la violencia) y realiza un vacíado casi radical de aquellos para instaurar, en su lugar, una depuración narrativa de carácter físico y conductista que mira siempre hacia adelante sin necesidad de motivar la dinámica del relato. Esta concepción narrativa, cuya intensa elaboración daba como resultado una cierta simplicidad dramática de carácter primario, no exenta de esquematismo, se irá volviendo más compleja posteriormente cuando el género evolucione hacia el análisis de las raíces sociales del gangsterismo, como sucede en *Dead End* (Wyler, 1937), *Angels with Dirty Faces* (Curtiz, 1938), *They Made Me a Criminal* (Berkeley, 1939) o *The Roaring Twenties* (Walsh, 1939).

Con la aparición de este nuevo ciclo, en el que los dispositivos narrativos deben incorporar estrategias discursivas y referenciales capaces de introducir en la historia el reflejo social entendido como motivación, los elementos de naturaleza melodramática son recuperados y reutilizados con plena conciencia articuladora. El salto cualitativo vendrá dado, en este sentido, por cuatro modificaciones fundamentales: el paso del gángster definido por sus acciones al gángster como producto social y, en cuanto tal, necesitado de una contextualización que, frecuentemente, alude al pasado o al entorno diegético; la introducción progresiva de resortes que hacen explícita la voz narradora como instrumento de valoración moral, y finalmente, como consecuencia de todo ello, el enriquecimiento progresivo del arquetipo y la apertura de líneas narrativas complementarias de la principal.

El nuevo gángster deviene una figura sometida, de forma explícita, a la mirada de los demás, lo que implica la ruptura de la focalización exclusiva sobre este personaje y la introducción de espacios narrativos colaterales: la policía, cuyo protagonismo va en ascenso, pero también el entorno callejero, la presencia reforzada de las figuras subordinadas, instancias sociales como la prensa, etcétera. Esta diversificación no impide, sin embargo, que se mantenga la convención del narrador omnisciente y del relato en tercera persona, como sucede en *Ángeles con caras sucias*, película –por cierto– donde la utilización del *collage* visual como mecanismo de relanzamiento na-

rrativo y como refuerzo de la verosimilutd diegética anticipa ya, si bien todavía muy tímidamente, el amplio y complejo desarrollo de esta técnica en el interior de una propuesta como la que exhibe *The Roaring Twenties.*

La estructura evolutiva de ascensión y caída todavía mantiene la centralidad dramática de la historia, pero a partir de ahora ese proceso ya no estará recluido exclusivamente en el interior del universo mafioso, sino que se desplegará en paralelo por otras arterias sociales. La linealidad temporal se conserva casi siempre, pero en las nuevas películas debe convivir con una dispersión diegética que da entrada a la sociedad. La sociedad como víctima del gangsterismo o la sociedad a la que es preciso defender de la criminalidad. La sociedad, en cualquier caso, como un nuevo y polifacético espacio de representación.

La apertura de esta nueva dialéctica, cuyas raíces cabe encontrar en el acomodamiento industrial de la producción a las nuevas demandas sociales y políticas del *New Deal*, es el motor sustancial de una forma narrativa que necesita incorporar nuevos moldes argumentales y dramáticos, casi siempre de índole melodramática o referencial, para construir una valoración moral desde el interior del relato. Ya no basta con la representación del crimen y con la dinámica acumuladora, meramente expositiva, de su mecanicidad, sino que es preciso contrastar sus efectos y proyectar éstos sobre un horizonte social.

Como resultado de las nuevas exigencias, la *sociología del gangsterismo* ya no puede permitirse una distancia tan fría y tan aséptica entre la historia narrada y la instancia narradora, entre el desarrollo de la diégesis y la secuencialidad rítmica del relato estructurador. Para explicarlo más gráficamente, puede decirse que la narración y la historia se aproximan entre sí para que la crónica objetiva deje paso a la requisitoria moral y la trayectoria individual del gángster sea desplazada por el análisis del fenómeno gangsteril, operaciones de sentido que sólo pueden articularse desde el interior de unas historias progresivamente complejas en la naturaleza de su composición y desarrollo. Una complejidad que no impide, paradó-

jicamente, la reducción de la ambigüedad perturbadora inherente a la dimensión hagiográfica implícita en los filmes anteriores.

La introducción de parámetros morales, la atención prestada a las servidumbres de orden biográfico y la incorporación de los mecanismos narrativos necesarios para dar entrada a la dialéctica social refuerzan el maniqueísmo moral de historias y retratos, lo que convierte a estos filmes en obras mucho más tranquilizadoras y menos inquietantes que las anteriores. Se abre así un paréntesis que será cerrado por la propuesta-compendio implícita en *The Roaring Twenties*; sin duda, la más sofisticada y elaborada, en términos narrativos, de todo el cine de gángsters durante los años treinta.

La técnica del *collage* y la utilización de ésta en relación con la estructura del filme han sido estudiados, con más detenimiento, desde la perspectiva del análisis textual con elementos de narratología,[52] pero lo que interesa retener aquí es la doble articulación narrativa que pivota sobre dos discursos paralelos y alternados en el montaje. Un discurso de carácter histórico-documental (y, por lo tanto, ideológico) sustentado sobre los nueve *collages* que van punteando la evolución del relato y un discurso ficcional (la historia con minúscula) dividido esencialmente en tres grandes bloques.

La primera instancia narradora exhibe abiertamente su exterioridad a la diégesis y, a la vez, proyecta sobre los personajes de ésta (seres imaginarios) la ilusión de hacerlos pasar por protagonistas de la Historia con mayúscula. La obra de Raoul Walsh consuma, de esta manera, la operación mítico-narrativa de convertir a la ficción en crónica histórica y emerge como metáfora-resumen de todo el género. No por casualidad este título arroja «una primera mirada retrospectiva sobre la época de los gángsters», a la vez que, igualmente de forma inaugural, en él la ficción «deja de ser sincrónica con los acontecimientos que relata» (CIMENT, 1992, 14), todo lo cual convierte a *The Roaring Twenties* en la frontera-límite (también a efectos narrativos) más allá de la cual toda inocencia o simplicidad articuladora se desvelan ya como imposibles.

52. Véase SÁNCHEZ-BIOSCA (1991), 160-176.Véase también BENET, 1995.

La relectura historiográfica del gangsterismo propuesta por la película (al servicio de la interpretación ideológica auspiciada desde las filas demócratas) cerraba una puerta y abría otra. Esta última es la que daba entrada a una complejidad narrativa de naturaleza diferente, que expresa ya un claro parentesco con las coordenadas del *cine negro* propiamente dicho y que se manifiesta por primera vez, de forma precursora, en la estructura sobre la que avanza *El último refugio*, filmado por Walsh en 1941.

Resulta curioso comprobar, no obstante, cómo esta película conserva, por un lado, la claridad y la linealidad narrativa características del ciclo primitivo y cómo, por otra parte, introduce elementos y articulaciones que luego se podrán detectar, con mayor desarrollo, en los diferentes ámbitos del cine negro, en cuyo umbral se sitúa. Esencialmente, la incidencia que la memoria del pasado ejerce sobre el presente y los factores de naturaleza metalingüística como instrumentos para la reflexión sobre la representación del gangsterismo en la pantalla.

El mecanismo y el sentimiento de la dualidad organizan toda la película. En primer lugar, mediante la contraposición entre el campo y la ciudad, entre la naturaleza primitiva que, de forma romántica, se identifica con los valores primigenios incontaminados, y el entorno urbano que –dentro de la misma visión mítica– propicia la corrupción de éstos. De ahí que el movimiento de la narración fluya, igualmente, en un doble sentido: hacia adelante (el atraco al hotel) y hacia atrás (el regreso imposible hacia la granja de la infancia; es decir, el campo) en una dialéctica paralela que expresa, también, la contradicción entre el presente de la historia (instalado en el momento crepuscular del gángster primitivo) y la nostalgia equívoca de un pasado idealizado (la Arcadia soñada) que será ya irrecuperable.

A lo largo del filme se pueden detectar, por otra parte, algunos elementos discursivos (las alusiones repetidas al telón que bajará tras la muerte del protagonista) y narrativos (la distancia explícita entre la personalidad verdadera de Roy Earle y el retrato que los medios de comunicación –los periódicos, la radio– trazan de él) que introducen, de forma tangencial, una potencialidad autorreflexiva tendente a contemplar el relato como una representación autocons-

ciente sobre la mítica del gangsterismo, lo que es tanto como decir acerca de la representación cinematográfica del mundo del hampa.

Esta incipiente dimensión metalingüística corre paralela a la reflexión que la película propone (a través de la referencia explícita a Dillinger, cuya biografía sirvió de fuente de inspiración para la escritura del guión) acerca de la desaparición en la vida real y en las pantallas del gángster tradicional. Ambas líneas de trabajo, unidas a la complejidad dramática de su fluir narrativo, convierten *El último refugio* en el embrión de unas estructuras todavía mucho más complejas, como son las que –casi al mismo tiempo– se están desarrollando ya en el seno de otras corrientes (esencialmente en el cine de detectives y, poco después, en el cine criminal) y que son el sustento de una nueva formulación.

De hecho, todo el cine de gángsters que sigue a continuación –el *neogangsterismo en negro* (1945-1950) y la fase de *manierismo y ocaso* (1953-1960)– se verá contagiado y transfigurado por las nuevas estructuras narrativas y modos estilísticos que se asientan en el género durante los años cuarenta. Los gángsters de películas como *El beso de la muerte* (Hathaway), *Retorno al pasado* (Tourneur) o *Force of Evil* (Polonsky), y también los posteriores de *La jungla del asfalto* (Huston) o *Chicago, año treinta* (Ray), son personajes de naturaleza muy diferente, sus trayectorias no ocupan ya la centralidad de las historias respectivas y, además, éstas se hallan sometidas a estrategias articuladoras que será preciso estudiar, en un capítulo posterior, bajo la configuración del cine negro.

No obstante, la figura del gángster como conductor del relato y la estructura prototípica de ascensión y caída reaparecerán con el Cody Jarret de *Al rojo vivo* (1949), pero esta repesca –bastante explosiva y dinámica en su formalización externa como relato– aparece contaminada en su interior por elementos biográficos, melodramáticos y psicológicos (si bien, reconducidos a términos de acción física directa) extraídos de la fase clásica del cine criminal y ofrece ya, por lo tanto, una radiografía de naturaleza distinta, muy alejada de la falsa inocencia y aparente objetividad narrativa del modelo histórico que le sirve como referente.

Finalmente, la propuesta desarrollada por Boetticher en *La ley del hampa* recurrirá de nuevo, básicamente, al andamiaje estructural primitivo, pero aquí la focalización mayoritaria sobre Legs Diamond ya no es tán férrea (se rompe en varias ocasiones) y el relato se hace muy fragmentario, a veces incluso minimalista, en busca de una nueva totalidad de carácter manierista, plenamente consciente de su dimensión especulativa e, incluso, de su naturaleza como construcción externa.

A las alturas de 1960, por consiguiente, la estructura narrativa del cine de gángsters ha dejado de ser ya, definitivamente, una derivación estructural de los hechos que se quieren narrar y de la mirada que el narrador arroja sobre ellos, y ha pasado a convertirse en objeto de una búsqueda organizativa disociada de la dinámica interna de la diégesis.

El relato ya no es una consecuencia de los hechos, sino que deviene –en sí mismo– objeto de especulación y de reflexión. A fin de cuentas, la era clásica estaba ya lejos y el cine americano había emprendido, desde hacía varios años, el camino que conduce desde el clasicismo hasta la crisis de éste a través de un proceso que encontró en las entrañas narrativas del cine negro un campo privilegiado para el ensayo y el despliegue de algunos síntomas reveladores de la modernidad.

5. La escritura funcional

Desde la formalización severa y algo rígida con la que se expresa *Hampa dorada*, de contornos geométricos y arquitectura cortante, impregnada por cierta elegancia almidonada y poco flexible, hasta la progresiva transparencia en la construcción y la detenida exploración del tiempo que se abren paso, con mayor amplitud de registros y con más ductilidad para adaptarse a la expresión de las emociones, en películas como *The Roaring Twenties* y, sobre todo, *El último refugio*, el cine de gángsters recorre un itinerario estético paradigmático. Desde los compases primitivos de la escritura clásica hasta la maduración de ésta en los albores del cine negro, esa

trayectoria es también la de un género que, lejos de ofrecerse como un todo compacto y homogéneo, refleja en la evolución de sus rasgos visuales y en la articulación de su puesta en escena la huella de su propia gestación, crecimiento y transformación ulterior.

Ya sabemos, además, que la etapa fundacional del género ofrece unos contornos perfilados con extrema nitidez y férreamente delimitados, pero esta configuración no sólo es producto de la bien recortada ubicación histórica del ciclo, o de la implacable y fría objetivación impuesta por su naturaleza narrativa (dos facetas ya estudiadas), sino que también proviene de la dimensión estética y de los resortes lingüísticos puestos en juego por sus imágenes. También en este territorio, a fin de cuentas, el primitivo cine de gángsters es, antes que nada, una arquitectura, una construcción formalizada bajo poderosos resortes estilísticos.

El proceso de estilización comienza, naturalmente, por el asentamiento de una iconografía recurrente que afecta a la caracterización tipológica del arquetipo (recogida ya en un capítulo anterior) y sigue por la codificación tanto del aparato gestual y dialectal con el que éste se expresa como de los escenarios por los que se mueve, que contribuyen a insertarlo en un paisaje igualmente codificado. La interpretación de los actores y los diálogos de los personajes constituyen, por lo tanto, una primera base material para configurar la estética y el lenguaje de estas películas.

Gestualidad aparente y registros de carácter conductista conviven, aquí, dentro de un modelo interpretativo que pivota sobre el énfasis en el rictus y sobre un trabajo de composición permanentemente subrayado. Los trazos de crueldad, infantilismo, coquetería o patología psicológica se refuerzan desde la mímica de los rostros y destacan en relieve sobre un fondo grisáceo, compuesto por figuras secundarias que siempre se muestran mucho más comedidas que los protagonistas en su expresividad facial. Los gángsters del cine son presumidos y megalómanos. Sus intérpretes se esfuerzan por hacer que estos rasgos sean identificables y reconocibles. En consecuencia, su trabajo arrastra, todavía, muchas de las servidumbres y excesos compositivos del cine mudo.

El peligro de la redundancia anida, entonces, bajo unas imágenes que se pretenden esencialmente físicas y que, como ya se ha visto, no buscan en ningún momento el amparo de la introspeccción psicológica. Frente a semejante riesgo, la gestualidad y la mímica son contempladas desde la objetividad de una planificación distante y generalmente fría, cuyo despliegue parece estar concebido, en ocasiones, para relativizar o atenuar la sobrecarga caracteriológica que podría atentar contra la verosimilitud de un retrato obligado a dar cuenta de abundantes rasgos narcisistas.

Figuras que exhiben la estética de una imagen autocompuesta, los gángsters se expresan también con presuntuosa inventiva dialogante. Ésta es otra faceta donde las pinceladas del retrato se alejan, igualmente, de la dimensión naturalista, puesto que «Hecht, y los escritores como él, decidieron no sólo que la jerga de los gángsters tenía que estar presente en sus diálogos, sino que adoptaron la convención retórica de que los mismos, al margen de su escasa educación, tenían que ser ingeniosos» (HERNÁNDEZ CAVA, 1993, 150). De ahí esas réplicas fugaces, irónicas, autosuficientes, secas y mordaces con las que, invariablemente, hablan los protagonistas de tales ficciones, recogiendo así el eco de los restallantes diálogos literarios de la novela negra contemporánea.

Por otra parte, la ascensión y la caída del gángster tienen lugar en un escenario *ad hoc* concebido como verosímil imaginario del telón de fondo de una historia que sólo puede suceder en el ámbito de la ciudad. En este caso, un espacio urbano y unos interiores cuyo referente no es tanto la ciudad real, ni los verdaderos garitos de los gángsters, como un destilado –un eco esencializado y conformado por un conjunto de convenciones– de la jungla de cemento y de los escenarios auténticos donde los hampones reales y sus rivales dirimían sus diferencias.

Podría decirse, con Michel Ciment, que si «la verdadera ciudad no produce más que delincuentes, la ciudad ficticia produce gángsters» (1992, 143), pero gángsters de cine, claro está. Es decir, figuras mitologizadas que circulan por espacios estilizados, por unos decorados urbanos cuyo eco resuena de película en película, que

reproducen de historia en historia los mismos rincones y que llegan a parecer casi intercambiables, pero cuyo interés –doble– reside en el hecho de que sus geografías traten, por un lado, de reconstruir y de sacar a la luz la parte oculta, desconocida, casi innombrable de la ciudad y, por otro, de que lo hagan conforme a códigos estrictamente fílmicos cuyos referentes se encuentran más dentro del propio género que en la realidad.

La sala de fiestas y los clubes clandestinos, el garito que sirve de tapadera, las puertas camufladas o blindadas, los despachos del *capo*, los rincones y las fachadas de las calles, las sombras nocturnas sobre las aceras, los coches que surcan la calzada disparando ráfagas de metralleta, los recodos deshabitados y amenazantes, el almacén oscuro donde tiene lugar el ajuste de cuentas entre las bandas rivales... son decorados que recuperan para el cine la iconografía urbana y social de la criminalidad –un entorno desconocido, ajeno para la mayoría de los espectadores– y que lo hacen, además, de espaldas a las pautas naturalistas y a las servidumbres del verismo realista propias del drama social o del testimonio documental.

La extrema codificación detectable en la cadencia y en el eco de retorno que cada uno de estos espacios proyecta sobre sus homólogos en películas como *The Doorway to Hell*, *Hampa dorada*, *Las calles de la ciudad*, *El enemigo público* o *Scarface* expresa hasta qué punto no se trataba de rescatar para la pantalla una credibilidad realista. Más bien se diría, por el contrario, que el objetivo era proponer unas pautas de reconocimiento y de verosimilitud fílmica que, en lo que atañe a su «legibilidad» frente al espectador, aparecían sustentadas sobre los códigos destilados por el propio género al que, a su vez, contribuían a conformar.

Dentro de estas coordenadas, la representación de la violencia tampoco puede manifestarse de manera realista. La contundencia sonora de las metralletas, la sequedad de los cortes en un montaje ajeno a la retórica discursiva, la carencia completa de emociones en la ejecución de esa violencia, la ausencia de todo rasgo de espectacularidad... provocan una sacudida que no deja espacio para la refle-

xión y que persigue antes el escalofrío (*thrill*) que la caracterización. Violencia física más que moral o psicológica, se filma siempre desde supuestos behavioristas, muy lejos de toda tentación coreográfica o ritualizadora, sin atisbo alguno de autocomplacencia y con cierta mecanicidad distanciada de carácter impresionista.

Hay varias razones para que la violencia se exprese con semejante talante en estas películas. En primer lugar, el eco de la sequedad literaria –muy *hard boiled*– que llega a las pantallas desde la novela negra o a través del estilo que contagian a sus guiones los escritores de aquella. En segundo término, la presión censora que –en un momento en el que se está gestando la obligatoriedad inquisitorial del código Hays– se ejerce sobre la visualización de unas ficciones que giran en torno al espectáculo de la violencia y de la criminalidad. Finalmente, pero con la misma incidencia anterior, la codificación construida por las propias películas y las convenciones genéricas que aquella va sedimentando.

La confluencia de estos tres factores configura de manera determinante la naturaleza esencialmente elíptica que adquiere la expresión de la violencia y que, en el interior de *Scarface*, alcanza un elevado grado de concentración y de refinamiento, aludido ya en el apartado anterior. Esa apretada condensación deriva, por lo demás, de un mecanismo que pone en juego no solamente una determinada disposición del espacio, sino también los resortes implícitos en la iluminación, la banda sonora, el montaje y, en algunos casos, todos estos elementos reunidos al mismo tiempo.

Una ráfaga de metralleta sustituye en el *off* sonoro a la imagen de quien dispara, una sombra tras el cristal permite la filmación indirecta de un asesinato, una operación de montaje deja entre dos planos contiguos –de ordenación causal– el agujero en el que se elide el ejercicio de disparar, un objeto adquiere valor metafórico en sustitución de una imagen directa, el fuera de campo construido desde el interior del plano convierte al cuadro visible en metonimia de un crimen, un *travelling* lateral abandona a un personaje mientras se escuchan, o se ven, los disparos de quien le perseguía...; éstas y otras muchas operaciones de naturaleza asimilable salpican, inter-

mitentemente, unas historias que, demasiadas veces, han sido interpretadas como el *desideratum* del realismo en la representación del crimen.

Conviene puntualizar, sin embargo, que este complejo aparato estilizador no provoca siempre, o necesariamente, una desactivación dulcificadora del impacto violento. En algunas ocasiones, por el contrario, la sabia y elaborada articulación compositiva entre la imagen y el sonido genera un efecto de reforzada contundencia o de resonancia multiplicadora y casi siempre, en cualquier caso, de sequedad cortante y áspera, de frialdad y mecanicidad al borde de la deshumanización. El cine de gángsters, en esta etapa, gasta modales lacónicos y distantes.

Por lo tanto, a pesar de que la expresión de la violencia se hace elíptica y se estiliza de forma muy elaborada, no por ello deja de manifestarse con perfiles bien recortados y contundentes. Aquí un disparo no deja lugar a dudas, una metralleta sólo cumple una función, un asesinato sucede a otro. No hay lugar para el misterio ni espacio para el equívoco. La representación de la muerte *puede* no ser explícita, pero ésta *no puede* ser contingente y su realidad diegética debe quedar bien sentada. Estamos lejos, todavía, de la complejidad dramática y de las imágenes ambiguas que, poco a poco, irá introduciendo el cine negro.

De igual manera, la luz que envuelve al primitivo cine de gángsters y que perfila sus contornos responde aún, globamente, al modelo clásico de las tres fuentes de iluminación (luz principal, luz de relleno y contraluz) y, contra lo que se ha dicho en algunas ocasiones,[53] es más bien una iluminación de bajo contraste (*low-key*), que difumina o suaviza los choques entre la luz y la oscuridad, que tiende a rebajar la incidencia o la crueldad de las sombras y a bañar los ros-

53. Cuando en algunos textos americanos se habla de iluminación *low-key* y se aplica este concepto al cine negro propiamente dicho, se alude a una iluminación de atmósfera (*mood lighting*), de baja luz principal y de abundante claroscuro. Aquí se utiliza el término inglés en el sentido que tiene para la técnica fotográfica, por lo que expresa la relación de contraste entre las luces altas y las luces bajas o, si se quiere, entre la luz principal (*key-light*) y la luz de relleno (*fill-light*). Adelantemos ya que para nosotros, por lo tanto, el cine negro será típicamente *high-key*.

tros y los decorados con una luz relativamente uniforme; es decir, la típica iluminación de estudio y de pasarelas. Luz generalmente ambiental o de situación que, pese a todo, se las apaña para integrar determinados efectos puntuales de raíz expresionista o para desarrollar algunas secuencias bajo un elaborado juego de claroscuros.

A pesar de que, inevitablemente, la influencia expresionista gravitase ya sobre el trabajo de los operadores que fotografiaron estas películas, su utilización responde aquí –y esto es lo determinante– a criterios más estéticos, e incluso pictóricos, que dramáticos o conceptuales. La promiscuidad entre la luz y la sombra, o el juego deliberado con los contrastes, aparecen aquí más como una cuestión de coherencia y verosimilitud ambiental (los garitos nocturnos, las calles solitarias y amenazadoras, etcétera) que como componentes de una atmósfera preñada por turbulencias éticas o morales, tal y como acabarán configurándose estos elementos más adelante. Los efectos expresionistas son aquí envolventes, fabricados desde el exterior del sentido dramático. En el cine negro propiamente dicho, serán la derivación y el destilado natural de aquel.

La claridad visual de concepto que, pese a ciertos efectos y a la cronología nocturna de las historias narradas, caracteriza estas películas se corresponde también con la objetividad narrativa ya estudiada y con la dinámica seca, concisa y sintética de la organización narrativa en sus vertientes de planificación y montaje, lo que da lugar a películas breves, ágiles y rápidas, que nunca emplean más planos de los estrictamente necesarios para contar lo que se pretende y que nunca prolongan la duración de un plano más allá de lo imprescindible.

Empleando a fondo el valor del montaje como motor visual y como dinamizador de la acción, el cine de gángsters pivota sobre planos de corta duración que, una vez agotada la función informativa o dramática de una imagen, dejan paso a la siguiente sin conceder al encuadre anterior ningún otro valor adicional, ya sea éste descriptivo o estético. La exposición y el desarrollo de las acciones es limpia, clara y directa, la cámara no se recrea en la exploración de los decorados (cuya concepción es estrictamente funcional, casi

nunca dramática) y la puesta en escena, de aspiración transparente, se pega como un guante a las necesidades expresivas y organizativas del relato.

El desglose visual de las diferentes situaciones y los criterios del montaje, que «tiende a suturar planos y secuencias, a invisibilizar la fragmentación del relato» (HURTADO, 1986, 94), busca en los insertos de detalle –un alfiler de corbata, un anillo, una moneda entre los dedos– un recurso de valor simbólico en medio de una planificación que, por lo demás, obedece a criterios estrictamente físicos –en cuanto a la naturaleza de lo que registra– y a una voluntad distanciadora que se expresa en el predominio de planos generales, «americanos» y medios sobre los muy escasos planos cortos y primeros planos. La velocidad de los rodajes, la funcionalidad extrema de los decorados y el objetivo decidido de clarificar al máximo el desarrollo de la acción eran factores de peso que condicionaban este tipo de arquitectura visual.

Existe una evolución visible, pese a todo, entre la geometría demasiado mecánica y poco dúctil que exhiben películas como *The Doorway to Hell* (Mayo) o *Hampa dorada* (LeRoy), donde todavía quedan al descubierto algunos ecos de la escritura primitiva en la frontalidad de los encuadres y en la construcción de simetrías, y la riqueza compositiva de la planificación –mucho más inventiva, variada y dinámica– con la que se expresa Howard Hawks en *Scarface*, auténtica obra maestra de toda la etapa fundacional. Lo que va de aquellas a ésta no sólo es la distancia que media entre sus respectivos directores, sino también la progresiva maduración, ciertamente vertiginosa, de un lenguaje que evolucionaba a gran velocidad y que buscaba, entre la potencialidad que le ofrecía un modelo de ficción necesariamente abocado a la violencia y opuesto al estatismo, un jugoso terreno de avance y de experimentación.

Por este territorio se adentrarán posteriormente las ficciones que pertenecen ya a la *sociología del gangsterismo*, muchas de las cuales (*Angels with Dirty Faces*, *Dead End*, *El último gángster*) refuerzan más todavía la claridad organizativa, la nitidez visual y la ortodoxia moral de sus ficciones, hasta desembocar en la poliédrica

y compleja formulación implícita en *The Roaring Twenties*, que aparece como una obra sorprendentemente ecléctica y unitaria al mismo tiempo. Una pieza de construcción casi caleidoscópica, cuya heterogeneidad formal no sólo reconstruye algunas de las estrategias compositivas propias del ciclo primitivo (el tratamiento elíptico de la violencia, la escasa profundidad de campo de los decorados), sino que adelanta y utiliza con sabiduría nuevos recursos que se abrirán paso en su futuro inmediato.

En primer lugar, la función desempeñada por los sucesivos fotomontajes que, con independencia de la función narrativa ya comentada, quiebran la unidad visual del filme para instaurar en su interior una interesante dualidad compositiva. Por un lado, la narración de la historia en minúscula, cuya puesta en escena de talante clásico busca el «efecto realidad» y trabaja con parámetros figurativos de vocación realista. Por otra parte, la intromisión de la Historia en mayúscula, cuyas imágenes se organizan con criterios antinaturalistas en el borde de la abstracción: *collages*, voz en *off*, planificación quebrada, ausencia de *raccord*, superposiciones, etcétera. Dos discursos de naturaleza diferente (uno ficcional, otro documental) cuyo paralelismo alternativo dentro del relato les hace contagiarse entre sí y llegar a fundir su estética en una continuidad con apariencia –engañosa– de crónica histórica.

En segundo término, porque en esta película la concepción de la luz se muestra mucho más integrada en el devenir dramático de la historia o en el sentido interno de cada plano y, sin llegar todavía al inestable marasmo de luces y sombras por el que se van a desenvolver los gángsters durante los años cuarenta, ya es posible detectar en sus fotogramas una utilización a fondo de los valores expresivos de la iluminación. Valores que ya no están siempre, o prioritariamente, en función de la verosimilitud ambiental, sino que empiezan a cobrar cierta autonomía y comienzan a hablar, también, en términos morales.

Finalmente, la distensión y la exploración interna del *tempo* fílmico a través de la puesta en escena (más analítica, menos sintética) y del montaje (menos geométrico, más fluido) permite la orga-

nización de los materiales dramáticos de la película con formas más sensibles a la expresión de las emociones y, por lo tanto, más moldeables y disponibles para encauzar ese lirismo que, en ocasiones, se cuela por sus rendijas. Esta última faceta se desvela como antesala ineludible para la irrupción de *El último refugio*, una obra abiertamente lírica, melancólica y emotiva, donde conviven en armonía los últimos ecos de la escritura primitiva y los rasgos estilísticos de un modelo ya más evolucionado.

Esta última dicotomía, sin embargo, no procede de una abstracción teórica y de perspectiva historicista, impostada desde fuera por el análisis. Se trata, por el contrario, de la dualidad implícita en la formalización visual de una película donde la tensión se establece, esencialmente, entre el equilibrio y la inestabilidad, entre los factores compositivos que expresan armonía y los que introducen desasosiego.

Esta ambivalencia se muestra coherente –por lo demás– con los binomios narrativos y dramáticos ya señalados en el capítulo anterior. De hecho, aquellas imágenes que sitúan al crepuscular Roy Earle en medio de un escenario que evoca su perdido hábitat natural de la infancia (el paseo inicial por el parque, la visita a la granja) nacen de una puesta en escena abierta, distendida y armónica, de organización clara y parámetros estables, dentro de planos en los que generalmente domina la luz, de encuadres compensados y de secuencias planificadas con cierto eco de las simetrías y de la estabilidad que abundaban en las películas del ciclo fundacional.

Por el contrario, cuando el protagonista se adentra en el entorno urbano o en la zona turbulenta que la película (sus formas, su lenguaje) contempla como corruptoras (la relación con los otros gángsters, el atraco al hotel), la puesta en escena se hace más inhóspita, las líneas compositivas del encuadre devienen inestables, la planificación rompe con las simetrías, el montaje se fragmenta para quebrar la serenidad, la iluminación engendra tensiones inquietantes entre la luz y la sombra, la luz se hace incidente y el claroscuro invade los espacios.

La articulación estética y lingüística de la película expresa, por

lo tanto, no sólo la dialéctica dramática entre naturaleza y civilización que Roy Earle vive en forma de crisis (prisionero agónico de un espacio adverso tras haber dejado atrás la Arcadia feliz a la que ya no podrá volver), sino también la frontera entre un modelo de escritura fílmica y otro que, históricamente, viene a sustituirlo dentro del género aquí analizado. En definitiva, el eslabón de transición entre el *cine de gángsters* y el *cine negro* construido dentro de una textura visual contaminada por ambos.

Posteriormente, y al igual que ocurre con su dimensión narrativa, todo el cine de gángsters –o con gángsters– que surge durante los años cuarenta se verá contagiado definitivamente por la estética, el lenguaje y las estrategias visuales del cine negro, y las imágenes de películas como *El beso de la muerte*, *Force of Evil*, *La jungla del asfalto* o, incluso, *Al rojo vivo,* se hacen ya incomprensibles sin abordar primero la configuración, el sentido y las estructuras narrativas de aquel. Éste es el territorio por el que se adentra el siguiente bloque de textos.

V
EL CINE NEGRO

1. Gestación de la metáfora crítica

Dice José Antonio HURTADO (1986, 127) que el *western* y el cine negro son dos espejos en los que Norteamérica se mira. Según esta concepción, el primero «devuelve una imagen placentera, mistificadora, irremediablemente perdida en el tiempo», mientras que el segundo «refleja de forma borrosa imágenes inquietantes» a las que se supone ancladas en el presente social de su propia formulación. ¿Qué ha sucedido, entonces, para que a los perfiles claros y a la linealidad narrativa del *thriller* nacido durante los años treinta, cuyo sentido –salvo excepciones significativas– era portador y generador de estabilidad moral, le suceda una nueva forma estética y narrativa que se hace «borrosa» y que recompone un paisaje «inquietante»?

Estamos, en cualquier caso, ante una mutación extraordinariamente compleja, articulada en torno a múltiples procesos interdependientes y capaz de transformar un ramillete de corrientes y de películas en otro homólogo de naturaleza sustancialmente distinta. El primero es el que aglutina, de forma sucesiva y evolutiva, al *ciclo fundacional* del cine de gángsters, el *cine penitenciario*, el *cine de denuncia social*, la *sociología del gangsterismo* y el cine policial en su fase del *optimismo primitivo*. Es decir, todo el cine de temática criminal surgido con posterioridad a la aparición del sonoro y al amparo del *New Deal*.

Claro está que en muchas de las obras integradas dentro de estas corrientes germina ya, y en algunas de ellas con singular fiereza y negrura (véanse *Furia* y *Sólo se vive una vez*), la semilla que hará crecer la maleza de la ambigüedad por todos los fotogramas del cine negro en sentido estricto, adelantando de forma premonitoria mu-

chas de las notas distintivas de éste, difuminando en claroscuro los perfiles más nítidos con los que se manifiestan otros ciclos y alimentando a la sombra del expresionismo, y de la influencia europea, la criatura que luego terminará por aclimatarse, y por echar raíces, en coordenadas específica y reconociblemente norteamericanas.

El segundo bloque se ramifica por los títulos del *policíaco documental*, de la etapa del *neogangsterismo en negro*, del *cine de detectives* y del cine criminal en su *fase clásica*. Es decir, por los diferentes canales que conducen las aguas turbulentas, ciertamente borrosas, cuya viscosidad engendra el núcleo central de estricta pertinencia genérica susceptible de ser caracterizado como cine negro propiamente dicho. El camino que conduce desde las manifestaciones de la primera fase hasta las integrantes de la segunda nos habla, simultáneamente, de los procesos sociales y políticos vividos por el país, de las transformaciones operadas en el seno de la industria, del desarrollo genérico y de la evolución dramática, narrativa y estética auspiciada por este último.

El final de los años treinta coincide, de hecho, con la emergencia simultánea de las frustraciones generadas por todo lo que el *New Deal* había dejado sin resolver y de los temores engendrados por los ecos bélicos que resonaban desde Europa. El desplome del regeneracionismo bienintencionado y la atmósfera de inquietud que va cuajando en el país corren paralelos a la extensión de la corrupción y de la desintegración social que conviven, paradójicamente, con la reactivación económica impulsada por el rearme militar a medida que se avanza hacia los años cuarenta.

El final de la contienda tampoco arreglará mucho las cosas. El giro político conservador y derechista emprendido tras el triunfo del partido republicano, el temor nuclear y el clima de «guerra fría» que desemboca en la «caza de brujas» prácticada sobre Hollywood configuran, a su vez, un caldo de cultivo poco tranquilizador, germen de todo tipo de angustias y origen de un clima malsano en el que proliferan los negocios sucios, la asimilación de éstos con las sociedades criminales, la delación autoexculpatoria y el auge del individualismo insolidario.



El sueño eterno (1946)

La «necesidad que toda sociedad tiene de narrarse a sí misma», todavía más ostensible en el caso de Estados Unidos –un país que hace de su presente histórico su propia Historia (HURTADO, 1986, 77)–, encuentra en tales coordenadas el alimento más nutritivo que pudiera imaginarse. Sin embargo, la ficción cinematográfica no se contentará, en este caso, con ofrecer un testimonio aséptico, moralista o regenerador (el *New Deal* quedaba ya lejos), sino que sajará la herida con decisión para hacerla sangrar, romperá el azogue autocomplaciente y buceará al otro lado del espejo para escarbar en los pliegues más turbios y sucios, en las cañerías subterráneas más pestilentes del sueño americano.

Sobre el imaginario creativo que alumbra echando raíces en semejante coyuntura actuarán, además, algunos factores adicionales que atañen, en particular, a la óptica desde la que el cine se plantea la representación de la criminalidad. En primer lugar –como ya ha quedado recogido– la proyección que arroja sobre Hollywood la novela negra y, más en concreto, la narrativa de tendencia *hard boiled*. Después, la extensión generalizada del interés posbélico por la psicología de matriz freudiana como auxiliar, e incluso como motor, de numerosas ficciones.

Desde el interior del universo cinematográfico, la producción del género va a recibir, igualmente, algunas influencias determinantes. Así, las innovaciones estilísticas introducidas en 1941 por la poderosa formalización de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane) –en lo esencial, su barroquismo narrativo, su utilización de los decorados y su valoración dramática del tiempo perdido y de la herida en el pretérito– no serán ajenas en modo alguno a muchas de las estrategias ensayadas por el cine negro de entonces en adelante. Mucho menos todavía las luces y sombras que el expresionismo arroja sobre historias y personajes que sólo pueden vivir al amparo del claroscuro y cuya naturaleza moral engendra, a su vez, ese inestable marasmo lumínico propio de sus imágenes.

Esta última herencia llega a los contornos del género, ya desde la década anterior, a través de los operadores de la escuela alemana y se verá potenciada, después, por los cineastas (Wilder, Lang, Pre-

minger, Siodmak) que, huyendo del fascismo europeo, aterrizan en Hollywood y encuentran en el territorio del cine negro campo abonado para el despliegue de unos discursos y de unas formas expresivas más complejas y de más rica potencialidad dramática que la habitual en la producción estandarizada de los estudios. Esa disponibilidad del modelo narrativo les permitirá trazar, además, subterráneas parábolas políticas o incisivas requisitorias sociales de talante democrático y vocación antiinquisitorial: terreno de juego en el que van a confluir con los directores de la izquierda norteamericana que se baten contra el conservadurismo político-cultural y que acabarán siendo víctimas del macartismo, como Welles, Huston, Losey, Polonsky, Rossen, Dassin...

La superposición entre ambas generaciones y tipologías de cineastas durante los años cuarenta, y el encuentro creativo entre la narrativa negra procedente de la literatura americana y la escuela expresionista de origen alemán, fraguan simultáneamente en dos vertientes. Por un lado, la simbiosis inherente a un mestizaje que será extremadamente fructífero y que no sólo influirá de manera decisiva en la orientación crítica del género, sino que puede considerarse como uno de los factores de mayor peso para la conversión de éste en uno de los momentos cimeros de todo el arte narrativo en la historia americana y, a la vez, uno de los fenómenos más productivos y sugerentes de la cultura de masas. Por otro, la privilegiada condición del género como momento de maduración y de crisis, de esplendor de un lenguaje y de autorreflexión consciente sobre sus propios mecanismos.

Adicionalmente, las restricciones impuestas por la economía de guerra sobre la construcción de los decorados y el eco –más tibio y lejano– del neorrealismo italiano también dejarán su huella cuando algunas películas del *policíaco documental* opten por sacar las cámaras a escenarios naturales para asentar sobre éstos la credibilidad de sus historias y de su iconografía social. De esta forma se terminaba por hacer explícita la raíz esencialmente ciudadana de un género que Fernández Santos considera la «tumultuosa derivación en ámbitos urbanos del universo rural del *western*» (1990, 90) y que, a

la sazón, viene a edificar nuevos códigos estéticos y narrativos para sustentar la base popular y la identificación visual de un discurso social-literario y de una formulación mítica tan anclados, a la postre, en las entrañas de los Estados Unidos como el propio cine del oeste (véase LATORRE, 1978, 14).

El universo urbano, de hecho, era también el hábitat de los gángsters, protagonistas de una de las dos corrientes que incuban en su seno, con mayor fuerza, la evolución posterior de éste. De aquel modelo tomará el cine negro, inicialmente, los recursos elípticos para la representación de la violencia (que luego se irá haciendo progresivamente más explícita), su tendencia a la sequedad y a la concisión narrativa, su vocación behaviorista y su interés por seguirle la pista a una figura individual que polariza el desarrollo criminal de la trama, pero en estas escuetas zonas fronterizas (que también lo son, como es natural, con la literatura negra) se acaban las familiaridades entre ambos modelos.

De la segunda corriente (el *cine de denuncia social*), más afín aún que la anterior a los postulados de la nueva formulación, se recupera su capacidad para reflejar desde una perspectiva crítica el marco referencial al que alude la ficción y, sobre todo, el protagonismo del americano medio, del ciudadano corriente que –conscientemente o no– se ve involucrado en una trama de interferencias criminales, bien sea como como agente o bien como víctima de éstas, introduciendo así un cambio de protagonismo que habrá de revelarse sustancial en la configuración de estas películas.

«Los tiempos están cambiando», le decía «Big Mac» (sobre su lecho de muerte) a Roy Earle en *El último refugio*, para añadir a continuación: «Ya no quedan tipos como tú». Se anunciaba así el crepúsculo definitivo del hampón tal y como había sido fijado su arquetipo durante el período anterior. El gran *capo* agonizaba en la cama (ya ni siquiera abatido por una ráfaga de ametralladora) y el gángster solitario se había convertido en una figura anticuada, condenada al fracaso, que debía dejar paso a héroes más acordes con los nuevos tiempos; es decir, a un arquetipo como el del detective, mucho más ambiguo y, sobre todo, más capacitado para moverse por un te-

rritorio en el que las certezas escasean y que ya no permite, además, trazar fronteras morales delimitadas con nitidez.

Mayor carga de profundidad dirigida contra la estabilidad del sentido tendrá, todavía, la entrada en escena del ya citado ciudadano medio, puesto que el interés por las tentaciones criminales y transgresoras de personajes que no eran ni gángsters, ni policías, ni detectives, implicaba un salto cualitativo en la radiografía analítica de la vida americana y suponía, simultáneamente, la conversión definitiva del cine negro en parábola de una sociedad enferma o, cuando menos, aquejada por males y heridas supurantes que se escondían en la trastienda de la intimidad privada y bajo las apariencias de la respetabilidad oficial más honorable. El Juan Nadie de Frank Capra, el honesto y combativo ciudadano de inquebrantable fe en las instituciones del *New Deal*, deviene escéptico, individualista y sin otro horizonte vital que la criminalidad.

Esta mutación decisiva, mediante la que el americano de a pie invade el terreno de la delincuencia, convierte a éste en un ejemplo metafórico de las escasas salidas ofrecidas por el sistema para un desarrollo individual en armonía con la sociedad. Se entra así en un contexto donde las heridas abiertas por la guerra, la inadaptación de los ex combatientes y las cicatrices psíquicas que éstos arrastran, las dificultades económicas de la primera fase posbélica, el auge del desempleo y el deterioro de los viejos valores éticos (desplazados ahora por la moral de una competitividad feroz) alimentan la atmósfera que hace posible rasgar la cortina de la vida pública y tropezarse con el hedor de la cocina privada, mantenida hasta entonces a salvo de indiscreciones.

Gángsters y policías se situaban antes con claridad a uno y otro lado de la ley. Ahora los detectives deben moverse por los dos campos y el ciudadano medio se siente tentado por la porosidad de la frontera interior. «El "ellos" propuesto en los años treinta se convierte en el "nosotros" de los cuarenta» (LATORRE, 1978, 15), por lo que ya no resulta posible mantener la ficción de la distante objetividad narrativa, y de ahí que el subjetivismo, la implicación personal del narrador ficticio en la representación, tenga como efecto más in-

mediato la posibilidad de sumergir al espectador en un universo preñado de turbulencias, sin asideros fiables y sin referencias morales delimitadas.

No es extraño, por lo tanto, que semejante inestabilidad pantanosa encuentre arraigo en la Norteamérica que vive, inquieta y llena de incertidumbres, las vísperas de su implicación en la segunda guerra mundial (aparición del *cine de detectives*) y que, a partir de 1941, la ambigüedad comience a penetrar por todos los rincones poniendo en cuestión las relaciones, hasta entonces estables y nítidas, entre quienes estaban dentro y quienes circulaban por fuera de la ley.

Más aún; lejos de toda ejemplaridad moralista, la película negra ve despejado su camino a partir de 1943, cuando «la inminencia de la victoria aliada actúa como válvula de escape y la producción cinematográfica se libera de ciertas ataduras» (BORDE y CHAUMETON, 1958, 36). Es entonces cuando la atmósfera y la naturaleza negra de la serie criminal toman carta de ciudadanía y extienden ya su metástasis por todas y cada una de las corrientes de diferente protagonismo narrativo en las que se disgrega este movimiento.

En consecuencia, cuando los hampones regresan a las pantallas lo hacen ya en el seno de un modelo diferente y también más amplio (el cine negro propiamente dicho) que, conforme se desarrolla en un capítulo posterior, toma como referente directo de sus ficciones la propia realidad para ofrecer –por vía metafórica– una radiografía en negativo de ésta. No se trata ahora ya de ofrecer un espejo a los mitos creados por la sociedad (como sucedía en el *cine de gángsters*), sino de sustituir, como en la figura estilística de la metáfora, uno de los términos (la sociedad) por otro (la imagen depurada de ésta que presentan los filmes) y de devolver al espectador el producto obtenido golpeándole las retinas con la ambigüedad de sus ficciones preñadas de crimen y de violencia.

La fotografía obtenida por este procedimiento no resulta, desde luego, demasiado optimista (el país se encuentra en pleno proceso de recomposición ideológica durante ese período), lo que acabará provocando que sus protagonistas terminen rechazando su inserción dentro de ella y busquen vías alternativas de escape que, en este

caso, se concretan en un imposible regreso al pasado (hacia la América rural) o en una huida hacia adelante, más allá de los territorios que acotan sus fronteras. Los elementos que cohesionaban anteriormente la sociedad norteamericana –criticados de forma sutil unas veces (primitivo cine de gángsters) y ensalzados otras (cine rooseveltiano)– parecen haberse disuelto en el clima moral de las nuevas ficciones y no se vislumbran de momento esperanzas colectivas de futuro. Las salidas son ahora individuales y cada cual deberá encontrar la suya.

Examinado desde una perspectiva histórica, el caldo de cultivo que hace posible la consiguiente extensión de la corrupción y de la criminalidad por todas las arterias sociales cuece al fuego lento que alimentan, simultáneamente, el agotamiento del *New Deal* y la premonición de la guerra mundial. Cinematográficamente, en cambio, los protagonistas de estas ficciones son hijos del conflicto bélico (los detectives) y maduran al amparo de la posguerra (todos los demás). Sin embargo, y como ya sucedía con el *cine de gángsters*, debe tenerse en cuenta que este pequeño desfase no expresa otra cosa, en realidad, que la distancia entre la delincuencia social y la criminalidad cinematográfica. O, lo que es igual, entre la realidad histórica y su representación mítica en términos narrativos.

Y es precisamente esa «representación» o, más exactamente, los modos y el lenguaje mediante los que se expresa ésta, los que van a configurar la diferencia revulsiva –el desafío, incluso– que el cine negro mantiene frente al conjunto de la producción clásica auspiciada por los estudios de Hollywood durante el período histórico que aquí se recoge. Es lo que David BORDWELL (1985, 75-76) ha llamado las «pautas de no-conformidad» que cuestionan o se oponen a los valores dramáticos, morales, narrativos y estéticos del cine dominante y que rompen, también, con los moldes y con las estructuras mantenidas por la serie criminal durante la década anterior.

Las pautas disidentes identificadas por el historiador americano serían, sucesivamente, 1) la ruptura de la causalidad psicológica, 2) el desafío a la prominencia masculina en el romance heterosexual, 3) el ataque a la motivación del «final feliz» y 4) la crítica de la téc-

nica y del estilo clásicos. Por la primera de estas grietas, la autoconciencia existencial de los protagonistas y la proliferación de asesinos atractivos, policías venales, héroes desorientados, violencia gratuita y acciones confusas son algunos de los factores que subvierten las convenciones clásicas en la definición psicológica de los personajes y en el ordenamiento lógico de la acción.

Por la segunda, el desafío que introduce la expresión de la sexualidad femenina como elemento perturbador de la seguridad masculina (mediante la figura de la «mujer fatal») enfrenta a los hombres con una incertidumbre psicológica y de objetivos –tanto sexuales como emocionales– que, hasta entonces, era patrimonio casi exclusivo de la representación cinematográfica tópica del universo de las mujeres. En este sentido, el cine negro no sólo quiebra la firmeza característica del héroe masculino clásico, sino que también puede ser leído, paradójicamente, como una incisión de carácter subversivo en la caracterización cinematográfica tradicional de los roles sexuales.

A su vez, la dificultad para impostar desde fuera y, especialmente, para extraer desde dentro de las historias el «final feliz» estereotipado es una consecuencia natural de una construcción dramática que ha minado, previamente, toda confianza en la restauración de los valores morales dominantes y que ha configurado a sus contrarios de tal manera que aparecen como poderosos, atractivos o irresistibles para la naturaleza humana. La estructura y los mecanismos generadores de sentido dinamitan, en el cine negro, la motivación lógica o secuencial que necesita el *happy ending*.

Finalmente, la introducción de procedimientos narrativos de carácter subjetivo (voz en *off*, *flash-backs*, puntos de vista identificados con la cámara, etcétera) y el despliegue de una estilización impregnada de inestabilidad visual y sustentada sobre composiciones de lectura «borrosa» (tanto por su iluminación como por la naturaleza de los encuadres) hacen incompatibles estas ficciones con el desarrollo convencional o previsible de las historias y, sobre todo, «desafía la neutralidad y la "invisibilidad" del estilo clásico» (BORDWELL, 1985, 76).

Estos cuatro factores de disidencia nacen del conjunto de articulaciones fílmicas y extrafílmicas que operan sobre el cine negro, y son los que permiten a los textos más emblemáticos del género cuestionar el entramado ideológico y resistir la codificación cultural impuesta sobre el conjunto de la producción hollywoodiense por los cánones del «modo de representación institucional». Frente a las estructuras expresivas y lingüísticas de este último, las imágenes de la serie negra oponen imaginativas, complejas y a veces misteriosas estrategias (véanse los casos particulares de *El sueño eterno* y de *Retorno al pasado*) que, sin desmarcarse del sistema global en el que se encuentran subsumidas, sí llegan a crear agujeros o inversiones de sentido y a escapar, siquiera transitoriamente, de la sistematización implícita en los moldes y códigos (tanto industriales como expresivos) que amenazan su libertad.

De esta libertad, conquistada a la contra del sistema de producción que hace posible las películas, pero también aprovechando todos los huecos y resquicios que deja entre medias –y a su pesar– el funcionamiento cohesionado de aquel, extrae el cine negro esa potencialidad inquietante, ese eco zumbón y desazonador –de naturaleza habitualmente maligna– que se extiende por los fotogramas de obras como *El halcón maltés*, *Perdición*, *Laura*, *La mujer del cuadro*, *El sueño eterno*, *Forajidos*, *Retorno al pasado*, *La dama de Shanghai*, *El abrazo de la muerte*, *La jungla del asfalto*, *Angel Face*, *Los sobornados*, *Deseos humanos*, *Más allá de la duda* o *Sed de mal*, por citar aquí –solamente– algunos de los títulos más emblemáticos entre muchos otros de los posibles.

El desarrollo temático y dramatúrgico, los arquetipos sobre los que éste se levanta, las estructuras narrativas y la configuración estilística que dan lugar a estas esponjosas ficciones (de por sí resistentes a cualquier horma codificadora) son los objetivos del análisis que se ensaya en los capítulos siguientes, cuya propia naturaleza no deja de ser –curiosamente– un desafío hasta cierto punto contradictorio con la naturaleza, esencialmente libre y heterodoxa, de unas imágenes imbuidas por el aliento de la inconformidad y escasamente dóciles frente a cualquier intento de sistematización.

2. Los arquetipos cuestionados

La configuración definitiva del cine negro en los años cuarenta lleva consigo una transformación profunda de las estructuras narrativas, dramáticas y estilísticas del viejo cine de gángsters que, entre otros cambios significativos, empieza a cuestionar la formulación de los arquetipos anteriores (dotando a los nuevos de mayor complejidad psicológica), comienza a perfilar –con más nitidez– los contornos y los caracteres de los personajes secundarios (cuyo papel gana relevancia dentro de la ficción) y permite la entrada en escena de un nuevo tipo de protagonista: el detective privado.

Esta figura, que hasta entonces había sido relegada al ámbito de la por entonces poco prestigiosa serie «B» o al campo de los seriales, adquiere de pronto –a partir de 1941– un creciente protagonismo. Su irrupción en las pantallas en unos momentos de incertidumbre social y política en Estados Unidos permite satisfacer al mismo tiempo «las exigencias de la moral y las de la aventura criminal» (BORDE y CHAUMETON, 1958, 15) salvando, de paso, una dificultad insoslayable en esas circunstancias: poner en entredicho la actuación de los agentes de la ley haciendo a éstos protagonistas de unos relatos teñidos de ambigüedad y de pesimismo. Desde el punto de vista narrativo, la aparición del detective provoca, como consecuencia inevitable, el desplazamiento correlativo del gángster dentro de la ficción (relegado ahora a un papel marginal dentro del relato) y la asunción de algunos de sus rasgos arquetípicos por parte de su sucesor en la evolución del movimiento.

La soledad trágica del hampón tradicional se reviste ahora con los rasgos de un individualismo feroz que tiene su origen, por una parte, en la propia actividad profesional del investigador privado y, por otra, en su posición dentro del relato, a caballo entre el mundo del hampa y el de la ley, entre la alta sociedad y los grupos marginados dentro de ésta, entre los negocios sucios y los grandes negocios. Conviene no olvidar, al fin y al cabo, que la aparición histórica de este personaje figura ligada a la defensa de la propiedad privada y, en cierto sentido, de los valores tradicionales de las clases altas y

que esta herencia, a pesar de que en algunos casos intente liberarse de ella, condiciona de alguna manera el ejercicio permanente de su trabajo, ya que es esta tarea –y ninguna otra distinta– la única que las películas recogen de la vida de los detectives.

El antiguo gángster manifestaba una desconfianza congénita hacia los miembros de su propia banda –posibles rivales en ciernes–, pero mantenía una fe ciega en los componentes de su núcleo familiar, de donde surgía –tal vez– esa pretensión vana de los jefes mafiosos por identificar al grupo gangsteril, aunque sólo fuera nominalmente, con «la familia». El detective, sin embargo, carece en la ficción de parientes más o menos cercanos a los que sentirse unido (su soledad es total en las imágenes) y aquella desconfianza adquiere en su caso valores absolutos, puesto que la propia naturaleza de su trabajo lo lleva a recelar de todo y de todos, incluidos sus clientes y, sobre todo, su socio, más débil para dejarse seducir por la tentación del dinero fácil.

Por el contrario, la ambición paranoica de los Rico Bandello, Tom Powers o Tony Camonte de la década anterior se amortigua en el caso de los investigadores privados. Aferrados éstos, todavía, a un código de conducta anticuado que los convierte en seres anacrónicos situados fuera de su tiempo, no se dejarán arrastrar por aquella al menos hasta que la evolución del personaje, en los años cincuenta, no le haga olvidar esas normas o hasta que el ejemplo de su socio, menos escrupuloso, no le induzca a seguir sus pasos delictivos.

Por otro lado, existen numerosas razones para que la personalidad del detective esté fundada sobre la suspicacia generalizada. Recuérdese, como hace Román GUBERN (1970, 11) –extrayendo una cita de Antonio Gramsci–, que «la desconfianza popular en la justicia oficial, es decir, en la "corrupción del sistema", engendró desde muy temprana fecha la figura del detective privado que actúa al margen (...) de las policías oficiales». La corrupción pública, por consiguiente, es el caldo de cultivo en el que aparece el investigador, la condición necesaria para que pueda desarrollar su trabajo y, al mismo tiempo, el ambiente que determina la existencia tanto de él como de todos los que lo rodean.

A su vez, la investigación desarrollada por el detective le obliga a reconsiderar el mundo (su violento entorno cotidiano) «combinando sagazmente sus dotes de observación con su instinto de supervivencia, para lo cual no vacilará en adoptar actitudes equívocas e, inclusive, en pactar temporalmente con sus propios antagonistas; es decir con todos los demás, porque para el nuevo detective no existen seguridad ni amistad posibles fuera de algunos casos aislados entre el lumpen-proletariado» (LATORRE y COMA, 1981, 11). De este desclasamiento, de su escepticismo y de su conocimiento de los negocios sucios urdidos por los grandes magnates surge, unas veces, la actitud antidemocrática que muestran algunos de estos personajes –fiados sólo a sí mismos– y, otras, su quebrantamiento de la ley una vez que olvidan el código de conducta que los sostiene y que, por extraño que pueda parecer, es su única garantía de libertad e independencia.

La necesidad de actuar en solitario (al margen de las instituciones oficiales y algunas veces en contra de ellas), el recelo permanente, la ausencia de lazos familiares y su desclasamiento ideológico impiden que el detective –a diferencia del gángster– pueda integrarse en ningún grupo, y esto cuando –en ciertos casos– no ha sido ya expulsado previamente de alguno: de ahí la condición de ex policía de muchos de ellos. El hecho de ocupar ese espacio exterior lo convierte, al mismo tiempo, en testigo privilegiado –la denominación inglesa (*private eye*: ojo privado) acentúa más aún este carácter de observador– del derrumbe moral de una sociedad cuyos únicos valores sólidos parecen ser el poder y el dinero.

«La tensión entre este universo corrupto y la mirada del investigador» constituye, así, el eje dialéctico de estas películas y permite «la incorporación de un punto de vista moral que puede hacer suyo el espectador. El código ético de Sam Spade o el de Philip Marlowe –fidelidad a la amistad, estoicismo, satisfacción por el trabajo bien hecho y por la tarea realizada a pesar de todos los obstáculos– sostiene estos relatos laberínticos» (CIMENT, 1992, 57). La ausencia de dicha tensión en las series sobre detectives famosos como Auguste Dupin, Sherlock Holmes, William Crane, Michael Shayne o Charlie

Chan, que proliferan en los años treinta, hace que éstas no sean otra cosa, en realidad, que una derivación cinematográfica, más o menos fiel, del relato policíaco tradicional, muy lejos todavía de las coordenadas del cine negro propiamente dicho.

El escepticismo, la ironía, el humor corrosivo y el desencanto de que hacen gala estos personajes son, entonces, una consecuencia lógica de su propia andadura profesional, donde lo que importa no es tanto alcanzar ninguna meta (al fin y al cabo, el principio y el final son casi siempre intercambiables y terminan por conducir, de nuevo, al centro del mismo mundo indescifrable, misterioso y corrupto) como mantenerse en movimiento, seguir el camino y, por encima de todo, intentar sobrevivir. Su capacidad de adaptación al medio es, por lo tanto, la clave de su supervivencia (de ahí que se fíen más de su inteligencia y de su astucia que de la fuerza de las armas) y la sujeción estricta a su propio código de conducta, el único norte que les sirve como punto de orientación.

Su incapacidad para confiar en nada ni en nadie impide también, con alguna leve excepción, que el amor –salpicado del olor fétido de la corrupción que los rodea– pueda alterar la trayectoria reiterada de sus vidas, de la misma forma que su desconfianza alimentará su misoginia. No por casualidad, Murdoch –sucedáneo del detective en *Callejón sin salida* (1947)– llegará a afirmar que las mujeres deberían ser como cápsulas que se llevan en el bolsillo del pantalón y que se encogen o se agrandan según los deseos de su poseedor masculino. No todos los detectives, sin embargo, se comportan del mismo modo en las pantallas.

De todos ellos, Sam Spade es –a juzgar por la versión de John Huston en *El halcón maltés*– quien posee un código de conducta más férreo, más anticuado y, por lo mismo, más inexorable; un código tan inflexible y rígido como para obligarle, en una extraña contradicción, a sacrificar a la mujer amada por seguir al pie de la letra sus propias normas no escritas. La entrega de Brigid O'Shaughnessy a la policía en las imágenes finales de la película y el regreso de Spade en la novela a la aventura amorosa que mantenía anteriormente con la mujer de Miles Archer, su socio asesinado, se convierte de

este modo en una vuelta a la comodidad, al conformismo y al territorio confortable de la rutina diaria.

Demasiado desengañado como para confiar en sus posibilidades de éxito y demasiado conservador como para elegir cualquier opción arriesgada, Sam Spade prefiere mantenerse en el terreno firme de las certezas y, aunque todo el mundo intente comprarlo o poseerlo de una u otra forma a lo largo de la historia, opta por continuar siendo fiel a su código moral. Incapaz de pactar consigo mismo, sólo la ambición podría apartarlo de la senda que él mismo se ha trazado y hacerle olvidar ese conjunto de normas que con tanto énfasis defiende, eso sí, cuando todo el negocio sucio del halcón maltés ha fracasado de manera definitiva.

Por el contrario, Philip Marlowe –a tenor del retrato trazado por Howard Hawks en *El sueño eterno*, semblanza que, de alguna forma, condiciona todas las aproximaciones posteriores al personaje– ajusta su actuación a un código ético más maleable, más flexible y, en definitiva, más acorde con los nuevos tiempos. Ello le permite moverse con mayor libertad dentro de sus márgenes y, por lo tanto, diferenciar con mayor nitidez el grano de la paja, lo verdaderamente importante de lo marginal o accesorio. De hecho, Marlowe mentirá a la policía y culpará del asesinato de Regan a Eddie Marsh, el gángster muerto, en vez de a la irresponsable Carmen Sternwood, verdadera autora del crimen.

El personaje creado por Raymond Chandler es descrito por Hawks con métodos tan conductistas que casi todo su proceso de pensamiento parece manifestarse, casi exclusivamente, a través de gestos: tocarse el lóbulo de la oreja parece reflejar su preocupación; subirse el ala del sombrero, su disimulo; bajarse el mismo ala, el deseo de mostrarse tal cual es en realidad..., pero estos resortes tan aparentemente mecánicos no le impiden desenvolverse dentro de la ficción con mayores dosis de benevolencia, integridad y humanidad que su predecesor.

Marlowe no tiene, por consiguiente, necesidad alguna de cambiar de forma radical sus normas de conducta ante los estímulos procedentes del exterior y la ambición hace menos mella en él que

en Sam Spade, ya que puede llegar a transacciones consigo mismo y es capaz de moverse con soltura dentro de las holgadas ropas de su código ético. Esta misma facilidad le permite alcanzar, igualmente, un grado mayor de satisfacción consigo mismo, lo cual facilita el inicio de su relación amorosa con Vivian Sternwood. Un final, éste, muy distinto al de *El halcón maltés*, aunque conviene advertir que Marlowe se mueve dentro de unos ambientes aparentemente más selectos que los frecuentados por Sam Spade, circunstancia ésta que también le ofrece, inicialmente, algún tipo de salida más digna que la que pueda alcanzar su colega.

El detective de los años cincuenta se mueve ya dentro de unos parámetros muy distintos a los de sus predecesores, como de forma bien expresiva pone de relieve su máximo exponente: Mike Hammer, el personaje creado por Mickey Spillane que protagoniza, entre otros títulos, *El beso mortal* (1955), de Robert Aldrich. En la esfera personal, la incapacidad de este personaje para amar se vuelve casi patológica (en la película citada, Velma, su secretaria, le advertirá con sorna: «Hazme un favor. No te acerques a la ventana. Alguien podría dispararte... un beso») y, como consecuencia de ello, no sólo no dudará en poner en peligro a la mujer que lo ama (Velma), sino también al amigo que lo ayuda y que acaba por caer asesinado (Nick).

La ambición parece ser ahora su único lema (el móvil confeso de su investigación se centra en aprovecharse del «río revuelto» de la corrupción); la botella, su mejor consuelo; y la ley, la que él mismo impone. Código ético, integridad o filantropía son palabras que han desaparecido del diccionario de Mike Hammer, cuyo desplazamiento narrativo le sitúa ya definitivamente más cerca de la delincuencia que de la legalidad. Con él se pierde, por lo tanto, la imparcialidad que se exige al testigo y la capacidad de que el espectador pueda identificarse con su trayectoria. El héroe solitario desaparece en estas ficciones tragado por la seducción de los nuevos tiempos.

Muy diferente, pero igual de inquietante, es el caso de los personajes femeninos. Aquí, siguiendo en cierto modo los moldes físicos fijados por la vampiresa de los años treinta, de la hermosa rubia que

comparte el éxito –nunca el fracaso– de los grandes gángsters, surge con el cine negro, en la década siguiente, una nueva tipología cuya aparición va a provocar un vuelco radical en las estructuras narrativas y dramáticas del naciente género: la «mujer fatal». Los rasgos característicos que definen este arquetipo pueden rastrearse ya en la evolución sobre la pantalla de Brigid O'Shaughnessy, la antagonista morena de Sam Spade en *El halcón maltés* (1941) y alcanzan probablemente su grado máximo de desarrollo con Phillys Dietrichson, la rubia asesina de *Perdición* (1944).

La extensión y el relieve de los papeles que estos personajes desempeñan dentro de la ficción va creciendo desde mediados de la década, y de esta circunstancia dan buena cuenta, como ha resaltado Michel CIMENT (1992, 90-91), los títulos que ya en su propio enunciado destacan el papel desempeñado por la mujer dentro de sus historias, entre los que pueden incluirse *Laura* (1944), *La mujer del cuadro* (1944), *Alma en suplicio* (1945), *Gilda* (1946), *La dama del lago* (1946), *La dama de Shanghai* (1948) o *Angel Face* (1952).

Ambiciosas, crueles y astutas, parecen dotadas de un instinto criminal especialmente desarrollado. Expertas en utilizar el sexo –o la promesa del sexo– como su arma favorita, todas ellas son maestras en el arte de la seducción y del fingimiento, y de ahí que Sam Spade –en *El halcón maltés*– alabe las dotes de interpretación de Brigid, el personaje que probablemente adopte más nombres falsos dentro de una ficción policíaca. De igual manera, Katherine March se hace pasar por actriz en *Perversidad* (1945) y a la Vivian Sternwood de *El sueño eterno* le encanta fingir ante los demás.

La fortaleza de su carácter y su inteligencia despierta conviven mal con el protagonismo antagónico del detective o del agente de la ley (figuras situadas, por lo general, en el centro narrativo de las ficciones más características de sus corrientes respectivas), por lo que no resulta extraño que los mejores retratos de estas mujeres se tracen desde los cauces del cine criminal propiamente dicho. Es decir, cuando aparecen enfrentadas a personajes menos maduros que ellas y a los que transforman, habitualmente, en simples juguetes de sus designios.

Un cierto *fatum* trágico –heredado tal vez del arquetipo del gángster tradicional– preside su discurrir por las imágenes y les impide comportarse –como confiesan Anna en *El abrazo de la muerte* (1948) o la recién citada Katherine March– de manera distinta a como vienen haciéndolo. El amor podría salvarlas, acaso, del destino inexorable que les reservan las últimas escenas de las películas, pero cuando se deciden a explicitar o a poner en juego sus sentimientos (Brigid en *El halcón maltés*, Phillys en *Perdición*, Coral Chandler en *Callejón sin salida*) o bien es ya demasiado tarde o bien parece tan sólo una estratagema más para salvar su vida en el último minuto.

En cualquier caso, las imágenes de impregnación negra se complacen en desplegar un verdadero muestrario de estas mujeres que, como las modelos de las pasarelas, son todas diferentes entre sí, pero casi todas se ajustan al mismo patrón criminal. Su presencia introduce en el género una curiosa ambivalencia: la dimensión misógina que ubica la fuente del mal en la naturaleza femenina y el desafío implícito, por las relaciones que aquellas mantienen con los hombres, que supone su protagonismo frente al tradicional posicionamiento dominante de las figuras masculinas, cuya firmeza y seguridad ahora se desestabilizan o se diluyen frente a ellas.

En la composición de estos personajes actúan, por un lado, el mito consustancial a la visión judeocristiana de la mujer, que «remite al simbolismo decadente, al romanticismo negro, al tema de la bella *dame sans merci* y, más esencialmente todavía, a la Biblia, donde Salomé y Dalila bailan con sus siete velos y manejan el cuchillo (...) cortando la cabeza o los cabellos». Una mirada que ve a la mujer como «amenaza para el hombre y agente de destrucción». Por otro, la subversión implícita en la modificación del comportamiento masculino cuando éste debe enfrentarse, siguiendo la misma mitología, a esas «imágenes idealizadas que expresan el temor del hombre contra esta encarnación de una sexualidad insaciable» (CIMENT, 1992, 90).

De las entrañas de esta dicotomía nace la ambigüedad que, también en este terreno, exhibe el cine negro. Lejos de constituirse inequívocamente en una representación de carácter misógino (por más

que éste sea un componente fundamental de su naturaleza), sus ficciones también hablan de la construcción imaginaria formulada por el hombre para enfrentarse a «una demanda femenina que desborda el lenguaje, que no se deja contener en la lógica de la estrategia, del interés, de lo calculable» mediante el procedimiento de «oponerle una imagen [la de la «perversa» o «mujer fatal»] en la que todos estos términos están hipertrofiados» (PALAO ERRANDO, 1993, 15). Se trata, pues, de un retrato que expresa el miedo a la sexualidad femenina y que devuelve, a cambio, el exorcismo fabricado por el hombre frente a dicho temor.

Por un lado, esa sexualidad es presentada como incompatible con la institución matrimonial, como un potencial que termina por poner en serio peligro la vida de los maridos, según ilustran de manera fehaciente Phyllis Dietrichson en *Perdición*, Cora Smith en *El cartero siempre llama dos veces*, Coral Chandler en *Callejón sin salida* (aunque desde otro punto de vista), Elsa Bannister en *La dama de Shanghai*, Rose Loomis en *Niágara* o Vicki Buckley en *Deseos humanos*.

Por otro, no sólo la estructura familiar, sino también los detectives (*El halcón maltés*, *Retorno al pasado*), los aventureros (*La dama de Shanghai*) e incluso los propios delincuentes (*Forajidos*, *El abrazo de la muerte*, *Al rojo vivo*) son víctimas propiciatorias de la avaricia devoradora de estas mujeres, cuyo protagonismo dentro de la ficción revela, desde un punto de vista sociológico, el mayor peso que la población femenina comienza a adquirir en los Estados Unidos desde su incorporación masiva al trabajo durante la segunda guerra mundial. El triángulo amoroso se convierte, de esta forma, en la estructura narrativa habitual de unas películas donde el sexo (contemplado desde una perspectiva en cierto modo sadomasoquista y caracterizado por su poder destructor) sólo podrá alcanzar su satisfacción, su clímax total, tras la violencia y el asesinato, con el sacrificio de la pareja ocasional o estable, adúltera o legal.

Comparadas, de manera más o menos explícita, con serpientes venenosas por su mirada asesina (Phyllis en *Perdición*), con arañas letales por las redes sutiles que tejen a su alrededor (Kathie Moffett

en *Retorno al pasado*) o con mantis religiosas, todas ellas vienen a representar dentro de la ficción la vieja leyenda de la devoradora de hombres que Orson Welles transfiere, en *La dama de Shanghai*, a los antiguos mitos homéricos de Circe (nombre del yate de Elsa Bannister) y de las sirenas (Michael O'Hara atraído a la cubierta del barco por el canto insinuante de ésta), aunque su antecedente último no sería difícil encontrarlo, de nuevo, en las páginas de la Biblia: allí donde se identifica de manera explícita a la tentadora Eva con el pecado, con la transgresión de la ley.

Por otra parte, el arquetipo de la «mujer fatal» lleva implícito la debilidad moral de su oponente masculino, deja al descubierto la disponibilidad de éste para el asesinato y opera, a fin de cuentas, una inversión significativa en la jerarquización de los roles sexuales que, hasta antes de su aparición, estaba consolidada en el interior de la ficción criminal. Inversión que actúa como reveladora de unas contradicciones masculinas que el desarrollo de las tipologías había mantenido ocultas hasta entonces.

Al mismo tiempo, mientras las imágenes van perfilando con progresiva nitidez los contornos de este nuevo arquetipo y la ambigüedad moral conquista así un nuevo espacio (después de haber penetrado ya en gángsters y detectives), una línea más clara dibuja la silueta del resto de los personajes femeninos, réplicas hogareñas, y algo ñoñas, de sus astutas y poderosas rivales. La función de estas heroínas se limita, por lo general, a servir de contrapeso, de tercer lado del triángulo, a la faceta más tenebrosa de aquellas y su retrato no pasa de ser un mero esbozo, casi esquemático, de un ser cualquiera de carne y hueso.

La caracterización de estas mujeres se irá enriqueciendo a comienzos de los años cincuenta, cuando empiecen a identificarse, casi siempre dentro de los cánones del cine policial, con el ama de casa americana –*Los sobornados* (Fritz Lang), *El asesino anda suelto* (Budd Boetticher), *The Case Against Brooklyn* (Paul Wendkos, 1958)– y el mal empiece a cernirse sobre ellas. Su protagonismo dentro de la ficción adquiere entonces, y de forma progresiva, un peso mayor, con lo que comienzan a asimilar algunos rasgos característicos del personaje que oficia de víctima.

Este último, a su vez, configura casi un arquetipo diferenciado, cuyo nacimiento guarda relación estrecha con el auge de la psicología criminal en la narrativa negra de este período. Su trasvase a la pantalla se produce desde fecha muy temprana, con antecedentes masculinos y cercanos en el Joe Wheler de *Furia* (1936) y en el Eddie Taylor de *Sólo se vive una vez* (1937). Se trataba, en estos casos, de «identificar a la víctima con un sujeto indefenso y acorralado –fuera inocente o culpable– que por lo tanto no pudiera valerse de los medios al alcance de los agentes policiales», lo cual ofrecía «una mayor funcionalidad» dentro de la narración (LATORRE y COMA, 1981, 78).

Esta circunstancia permitía trasplantar los miedos del espectador a la pantalla y, paralelamente, creaba una nueva zona de indefinición entre el bien y el mal que compaginaba de manera extraordinaria con la ambigüedad del género. Las ficciones surgidas dentro de sus márgenes encuentran, en esta concepción de la víctima, un personaje que –bajo determinadas condiciones– podía también transformarse en asesino y desarrollan, por lo tanto, una potencialidad añadida de ambivalencia y de relativismo.

Con ello no se trataba ya tan sólo de que el mal pudiera estar localizado en el corazón de una sociedad corrupta, sino que era factible asimismo que anidase en el interior del propio individuo, en gentes tan honorables como el profesor Richard Winley de *La mujer del cuadro*, Christopher Cross, el oscuro cajero de *Perversidad*, el aristócrata Mark de *Secreto tras las puerta* o el desconcertado Vincent Parry de *Senda tenebrosa* (1947). Entonces, ¿qué mecanismos conducían al asesinato?, ¿qué circunstancias podían convertir en criminal a cualquier americano medio?, ¿dónde se situaba la frontera intangible que uno debía respetar si no quería convertirse en un asesino?...

Éstas eran las preguntas que el cine negro comenzaba a formularse a mediados de los años cuarenta, expresando así algunos de los interrogantes que asaltaban, acaso, al hombre de la calle en esos momentos de incertidumbre social. Preguntas que están implícitas, por otra parte, en la reflexión con la que Fritz Lang, a propósito de

Los sobornados, intenta acercarse a tan evanescente frontera: «Este *momento* que se nos escapa. He ahí mi obsesión (...). Este instante, instante de debilidad que permite el desliz, existe para cada uno de nosotros. Es inevitable ley de vida... ¡Resulta tan fácil, en pro de uno de estos *momentos*, convertirse en un criminal! Estoy convencido de que si uno efectúa el primer paso, los abismos se abren y el segundo paso llega a ser ineluctable...» (GUERIF, 1988, 155).

Al actuar de este modo (planteándose aquellas preguntas), el cine negro acentuaba el efecto multiplicador de la parábola social que construían sus imágenes y escarbaba con su escalpelo en las zonas más turbias del alma humana. Este método de análisis, de composición de los personajes, se irá transfiriendo poco a poco al resto de los arquetipos y frente a los detectives, gángsters o agentes de la ley más cercanos a una caracterización prototípica –aun en su ambigüedad genérica– comienzan a aparecer, a finales de los años cuarenta, derivaciones de éstos, especialmente dentro del cine policial, que son a la vez víctimas y verdugos, sujetos de sus pasiones y ejecutores de éstas. La búsqueda de la identidad personal se conjuga así con la búsqueda de la verdad, de una cierta verdad, en unos relatos que tienen la virtud de situar al espectador, al hombre de la calle, frente al espejo de sus propias contradicciones y, más allá todavía, frente a la dificultad para entender el mundo que lo rodea o para comprender sus mecanismos.

También aquí, sin embargo, habrá una evolución del personaje. En los inicios de su recorrido, el arquetipo se configura casi siempre como una víctima del sistema social americano –unas veces revestido con los rasgos del falso culpable (Tom Connors en *Veinte mil años en Sing Sing* y el citado Joe Wheler) y otras bajo el ropaje de la marginación (James Allen en *Soy un fugitivo* y Eddie Taylor en *Sólo se vive una vez*)–, pero, a medida que los ecos del *New Deal* se vayan apagando, los referentes sociales irán desapareciendo y el individuo será víctima bien de sus propias pulsiones amorosas, bien de las artimañas urdidas por mujeres fatales, bien de un cúmulo de circunstancias más o menos azarosas.

Todo ello contribuye a dotar de una mayor complejidad a esa fi-

gura, cuya construcción no depende ya de ningún planteamiento ideológico previo, de ningún molde fijado de antemano y, por lo tanto, válido para ahormar cualquier tipo de contenidos, sino que nace de la propia tensión interna del relato y de la construcción dramática de la historia. El resultado son unos personajes más ambiguos, más contradictorios y, sobre todo, menos previsibles en su comportamiento que sus predecesores, ya que su misma riqueza psicológica va diversificando el modelo establecido y destruyendo las expectativas que el «efecto de género» había consolidado en el espectador sobre su discurrir en la ficción. Este factor de imprevisibilidad debía producir en la audiencia una inquietud y un desasosiego que el propio desarrollo de la historia y sus mecanismos narrativos, sin duda, se encargaban de aumentar.

Las pantallas se pueblan a partir de entonces de unos personajes que, incapaces por lo general de gobernar sus propios destinos, suelen ser presa fácil de las telas de araña que tejen a su alrededor mujeres sin escrúpulos (*Senda tenebrosa*) y que les conducen unas veces al asesinato (*Perdición*, *Perversidad*, *El cartero siempre llama dos veces*) y otras hacia las fronteras de éste (*Callejón sin salida*, *Deseos humanos*) o hacia una suerte de complicidad en su ejecución (*Retorno al pasado*). En ocasiones es la propia policía quien les convierte en víctimas de sus peculiares procedimientos de lucha contra el crimen (*El beso de la muerte*), aunque frecuentemente es el propio individuo quien resulta víctima de sus deseos insatisfechos (*Laura*, *La mujer del cuadro*) o de trastornos más o menos psicopatológicos, como sucede en *Secreto tras la puerta* o también en *Mientras Nueva York duerme*.

La abundante presencia de este arquetipo en las pantallas desde el primer tercio de los años cuarenta demuestra, por encima de cualquier otro tipo de consideración, la extraordinaria ductilidad de la víctima (tomada como construcción arquetípica) para adaptarse a diferentes enfoques y perspectivas (sociológicas, psicológicas, patológicas, pasionales...), al mismo tiempo que revela la propia evolución experimentada por el cine negro. La figura de aquella, progresivamente enriquecida, permitirá que el género pueda profundizar

en el estudio de los caracteres de los personajes y en la ambigüedad de los comportamientos individuales.

Desde otro punto de vista, el hecho de que estas películas analicen la trayectoria de un «ciudadano que decide romper las leyes y pasar a la acción delictiva» permite expresar también «en muchas ocasiones simbólicamente la insuficiencia ética del Sistema» (LATORRE y COMA, 1981, 104). La aproximación casi entomológica al individuo de la calle se conjuga así con una visión crítica de la sociedad norteamericana y todo ello enmarcado dentro de unas ficciones progresivamente más complejas, más ácidas, más desencantadas y más pesimistas.

Detectives, mujeres fatales y víctimas van enriqueciendo así la complejidad de estas ficciones mientras que sus perfiles se hacen progresivamente más densos y ganan en pliegues interiores. Por el contrario, la función propagandística que suele acompañar a los principales títulos del cine policial no permite una identificación tan clara del arquetipo en el caso de los agentes de la ley. Los presupuestos ideológicos previos que acostumbran a regir la escritura de sus películas tienden a difuminar sus contornos en beneficio de unos estereotipos cuyo papel, dentro de la narración, viene marcado casi siempre por condicionamientos externos a la configuración del personaje; esto es, por la propia funcionalidad moral que se pretende dar al relato.

Es cierto que en el *policíaco documental* las imágenes se demoran mostrando la vida hogareña y el trabajo metódico y en equipo que desarrollan sus protagonistas –según puede verse en títulos como *La casa de la calle 92* (Henry Hathaway, 1945), *La brigada suicida* (Anthony Mann, 1947), *La ciudad desnuda* (Jules Dassin, 1948) o *Relato criminal* (Joseph H. Lewis, 1949)–, pero en estas películas aquellos elementos no constituyen más que aditamentos circunstanciales con los que se viste al personaje sin que por ello se profundice en el interior de éste y sin construirlo por dentro de manera dramática. Podría decirse que el policía aparece en el cine negro como una especie de arquetipo ecléctico cuya principal cualidad reside precisamente en su capacidad de adaptarse bien a las líneas

ideológicas del relato, bien a los propios avatares de la evolución experimentada por el género en sus diversas variantes.

La desaparición del detective privado de las pantallas a partir del último tercio de los años cuarenta facilitará, igualmente, que algunos de sus rasgos arquetípicos se traspasen al hasta entonces incorruptible policía, quien asume entonces las mismas contradicciones que sacudían a aquel y que llegará a moverse, incluso, en el mismo espacio de indefinición entre el bien y el mal que constituía el territorio de su antecesor. De la misma forma, la influencia que el cine criminal ejerce sobre todo el cine negro se traspasará también al campo policial y sus protagonistas se convertirán cada vez menos en defensores de la ley y más en sus transgresores, como demuestran las imágenes de *Sin conciencia* (Raoul Walsh, 1950), *Al borde del peligro* (Otto Preminger, 1950), *Private Hell 36* (Don Siegel, 1954), *El asesino anda suelto* (Budd Boetticher, 1956), *Accused of Murder* (Joseph Kane, 1956) o *Sed de mal* (Orson Welles, 1957).

Tratándose de los policías, por lo tanto, no puede hablarse de un único arquetipo, ni siquiera de un arquetipo hegemónico, puesto que todos estos agentes de la ley (ya se trate de funcionarios ejemplares, pseudodetectives o peligrosos criminales) se dan cita a veces en un mismo período histórico y adoptan los rasgos de los protagonistas de una corriente u otra dependiendo de la evolución histórica de cada una de las series vecinas. El eclecticismo del personaje guarda consonancia así con el del propio cine policial, y sólo cuando en la década de los sesenta el cine negro propiamente dicho haya terminado por desaparecer, se trazará el arquetipo de un policía brutal y justiciero cuya presencia invadirá progresivamente las pantallas a partir de entonces. En tales fechas, sin embargo, no quedaba ya lugar alguno para la indefinición y, en consecuencia, tampoco existía posibilidad de contaminación entre las distintas corrientes que antes convivían en su seno.

El caso del gángster es muy diferente. Su regreso a las pantallas tras el paréntesis de la segunda guerra mundial, a partir de 1945, le convierte en un ciudadano casi vulgar una vez perdido el carácter grandilocuente, ampuloso y mitificado de su antecesor de los años

treinta y una vez que las ficciones que lo arropaban abandonen ese aire de tragedia que tendía a engrandecerlo. Al igual que sucede con el resto de los arquetipos, el hampón tradicional sufre, por decirlo así, un proceso de democratización semejante al experimentado por asesinos, víctimas o agentes de la ley y sus contornos descriptivos se van aproximando cada vez más a los del hombre de la calle.

El nuevo gángster, por lo tanto, «ya no será un gran-actor-haciendo-de-un-gran-bandido (...) sino un hombre corriente, mezquino, mediocre, siempre notoriamente indigno, que puede llegar a matar por los motivos más nimios y cuya única grandiosidad radica en la fuerza de las metralletas que disparan en su nombre» (LATORRE, 1978, 15). En su lugar aparece una figura más fácil de identificar con la delincuencia a pie de tierra, más asimilable por las redes cotidianas que organizan ahora el desarrollo de la criminalidad.

El universo ficcional en el que se mueve este delincuente de nuevo cuño pierde también sus oropeles anteriores, sus rasgos distintivos, sus volutas *art déco*, y se acerca lentamente a los escenarios –a veces incluso naturales– que cualquier americano medio podía considerar como propios y reconocería como suyos. A diferencia, sin embargo, de lo que ocurría en el cine de gángsters de los años treinta, en las nuevas ficciones no existe una contraposición tan clara entre el mundo de la delincuencia y el de la legalidad, entre el mal y el bien, y lo que aparece en las imágenes es una única realidad, múltiple y equívoca, en la que ambos universos coexisten, se dan casi la mano, y donde el vecino de rellano puede ser tanto un gángster como un policía o un asesino. El «nosotros» al que se refería Latorre para caracterizar el cine negro puede decirse que habita ahora en el mismo portal del edificio de apartamentos.

Al mismo tiempo, buena parte de los títulos identificables con lo que hemos llamado el *neogangsterismo en negro* se detienen para analizar, a veces de manera casi tan minuciosa como en el *policíaco documental*, la faceta profesional de los hampones, mostrando la variedad y los mecanismos de los negocios sucios en los que éste anda envuelto y en donde pesca sus pingües beneficios. Las antiguas asociaciones criminales de la década anterior se han transformado ahora, como forma

de defensa frente a la represión desatada en los años anteriores contra ellas, en florecientes sociedades anónimas en las que el gángster o bien sólo es un trabajador más a sueldo o bien se ha convertido en el poderoso empresario que mueve los hilos desde la sombra. Una apariencia de normalidad encubre las actividades delictivas y preside los comportamientos ficcionales de los delincuentes de la época.

Sobre el fondo de este panorama se destaca la figura de un gángster arquetípico cuyos contornos –como sucede en todo el cine negro– aparecen casi siempre difuminados y formando parte a la vez de diversos grupos de personajes sin que en este caso sea posible trazar una línea evolutiva tan clara como la dibujada en los años treinta. La mayoría de las películas de esta corriente presenta, sin embargo, un mismo tipo de gángster cuyos rasgos básicos acostumbran a ser la indecisión, la debilidad de carácter, la soledad –aunque sea aparentemente compartida con una mujer–, la inseguridad y un instinto de supervivencia muy desarrollado que no impide el final trágico de todos ellos.

Fugitivos y acosados por la ley, por una mujer, por el devenir de los acontecimientos o por la propia sociedad –*Forajidos*, *El beso de la muerte*, *They Live by Night*, *El abrazo de la muerte*, *El demonio de las armas*, *Yo amé a un asesino*–, los delincuentes de este período se muestran incapaces de gobernar su propio destino, ese impulso que los ha lanzado por la senda del delito sumergiéndolos, de paso, en un laberinto espeso y fatídico del que no consiguen encontrar casi nunca el camino de salida.

Será precisamente esa incapacidad para controlar su vida o las circunstancias que rodean a ésta, la que convierta a algunos de ellos en asesinos –*El beso de la muerte*, *La calle sin nombre*, *Corazón de hielo*– y la que conduzca a otros –como se apuntaba en el capítulo de la «cartografía histórica»– a organizarse en bandas de atracadores, en pandillas juveniles, en grupos de fuga carcelaria, o a encuadrarse dentro de las nuevas sociedades delictivas. No hay lugar para los individualistas solitarios en las ficciones gangsteriles de los años cuarenta y cincuenta.

Frente a este tipo de hampón dubitativo y, en ocasiones, amedrentado y contradictorio, el gángster poderoso y seguro de sí

mismo regresa de la mano de dos de sus intérpretes más carismáticos: Edward G. Robinson y James Cagney. El primero –cuyo nombre en la ficción (Johnny *Rocco*) rememora el del protagonista (*Rico* Bandello) de *Hampa dorada*– comparte reparto estelar en *Cayo Largo* (1948) con Humphrey Bogart para componer un personaje cuyos referentes iconográficos (cigarro habano, batín de raso, pañuelo de seda al cuello, preocupación por su vestuario), psicológicos (ambición desmedida, infantilismo, crueldad, carácter rudo y tosco) y narrativos (la añoranza y el intento de reinstaurar los viejos tiempos de la Prohibición como guía de su comportamiento) remiten de manera directa al primitivo cine de gángsters y a la figura de Al Capone, a la que aludía aquella película.

El segundo, por su parte, protagoniza *Al rojo vivo* (1949), un título mayor que recupera el aire de tragedia, la estructura de ascensión y caída –en este caso del delincuente Cody Jarrett– y el arquetipo del personaje –enriquecido ahora con nuevos elementos procedentes del psicoanálisis y del cine criminal– para escribir, bajo la influencia lejana de *El enemigo público*, el epitafio definitivo del gángster tradicional de los años treinta. Con él se cierra un período que no tendrá continuación posible en las pantallas, ya que cuando el hampón quiera volver a ellas en la segunda mitad de la década de los cincuenta, será bajo la fórmula manierista de los *biopics* y con las aristas del personaje limadas por la nostalgia de la leyenda. El cine se convierte a partir de entonces en el único referente válido para la construcción de ficciones y arquetipos y termina por ocupar el sitio dejado vacante por el reflejo social.

Los rostros del cine negro

Humphrey Bogart, James Cagney, George Raft, Burt Lancaster o Edward G. Robinson, a los que pueden añadirse los nombres de John Garfield, Alan Ladd, Richard Widmark, Kirk Douglas, Robert Mitchum o Dana Andrews, son algunos de los actores que prestan su fisonomía a las imágenes del cine negro para cimentar sobre aquella los

arquetipos descritos. Sabemos ya, no obstante, que algunos de ellos habían formado parte también, anteriormente, de las ficciones de los años treinta en sus diversas variantes: cine de gángsters, ciclo penitenciario, sociología del gangsterismo, apología de los agentes de la ley...

En este terreno, sin embargo, la novedad más sobresaliente del cine negro reside en la importancia creciente que empiezan a tener en su interior los personajes femeninos tras los ya señalados cambios sociales producidos en la sociedad estadounidense durante la segunda guerra mundial. De aquí se deriva el protagonismo cada vez mayor que la mujer adquiere dentro de los márgenes del cine criminal y, en cierto sentido, también en el resto de las series vecinas. Esta circunstancia va a permitir que, a diferencia de lo sucedido en la década anterior, numerosas actrices puedan incorporar papeles de relieve significativo dentro de estas ficciones, donde el peso del componente masculino sigue siendo todavía la nota dominante y destacada. Éste será el caso, sobre todo, de Barbara Stanwyck y de Gloria Grahame, pero también de Joan Bennett, Claire Trevor, Audrey Totter, Veronica Lake, Jane Greer, Virginia Mayo, Ava Gardner, Lauren Bacall y un larguísimo etcétera.

Con todo, lo que interesa destacar aquí y ahora es que las carreras profesionales de los intérpretes citados –y de otros muchos que también podrían reivindicar su propio sitio– no están vinculadas exclusivamente a las imágenes del cine negro, sino que su participación en uno o varios títulos de éste resulta tan sólo una faceta más –y a veces ni siquiera la más importante– de sus trabajos para la pantalla. Es cierto que algunos «se instalan en el género más asiduamente que otros, pero sin que ello suponga que su presencia en el mismo se prolongue con la reiteración necesaria como para encarnar arquetipos de comportamiento que aparecerían en situaciones bien dispares; o como para segregar una especialización que pudiera definir una carrera profesional por un conjunto de rasgos característicos que (...) únicamente en ellos encontraría su pertinencia» (PERUCHA, 1986, 27).

Es más, como ya se planteó en un capítulo anterior, no existe tampoco un encasillamiento o fijación de estos actores dentro de

unos tipos de personaje determinados dentro de los márgenes genéricos, sino que la norma habitual suele ser más bien la contraria; es decir, que un mismo intérprete incorpore de manera aleatoria, sucesiva y casi sin solución de continuidad personajes contrapuestos como los de asesino y víctima, gángster y policía, detective y criminal...

La dispersión referencial que imponen las múltiples corrientes y variantes del género, la intensidad y la apariencia de realismo (por ambigua y equívoca que ésta sea) con las que las películas construyen un reflejo estilizado y metafórico de la realidad social, las exigencias que dicho reflejo impone al «reconocimiento» de tipologías (necesitado simultáneamente de identificación y de *glamour*) y las fuertes raíces que la ficción negra tiene ancladas en la producción de serie «B» son algunas de las razones analizadas por Julio Pérez Perucha, en el artículo antes citado, para explicar ambos fenómenos: falta de especialización y camaleonismo tipológico.

Sólo de una manera parcial y restrictiva pueden encontrarse algunas excepciones a tales rasgos (especialmente Bogart, pero también Cagney, Robinson, Raft o Garfield, aunque éstos en mucha menor medida), por lo que el desajuste con los fundamentos básicos del *star-system* tradicional es un factor adicional que viene a potenciar la ambigüedad y la inseguridad de las fronteras morales que son consustanciales al género. Esta quiebra se incorpora, de hecho, a las «pautas disidentes» identificadas en el cine negro por David Bordwell frente al conjunto de la producción mayoritaria de Hollywood y actúa dentro de sus ficciones con inquietantes consecuencias que afectan, de lleno, al desarrollo de su discurso temático y metafórico.

3. Radiografía de la desintegración

Crímenes, asesinatos, chantajes, secuestros, palizas brutales, corrupción... la radiografía crítica que el cine negro traza de la sociedad norteamericana de la época aparece envuelta en un clima de violencia física y moral casi irrespirable, que invade todos los ámbitos, que planea de manera continua sobre las relaciones entre los

personajes y que penetra avasalladora en el interior del individuo hasta obligarle a alterar sustancialmente sus patrones de conducta habituales.

En la configuración primitiva del cine de gángsters esta violencia se circunscribía, por lo general, al universo exclusivo de la delincuencia, era obra de asesinos más o menos profesionales y se plasmaba en toda una larga serie de crímenes que, en el caso de *Scarface*, llegaba casi hasta la saturación de los depósitos de cadáveres. Eran episodios que aparecían vinculados a un grupo social concreto (las bandas de hampones), que tenían lugar en unos escenarios perfectamente delimitados (las calles de las ciudades), que empleaban con preferencia unas determinadas armas de fuego (metralletas antes que revólveres) y que, dentro del esquema argumental, ocupaban un espacio claramente acotado en el desarrollo de la peripecia. Era, por decirlo así, una violencia física, coreográfica y previsible, que el espectador veía, por lo común, como algo lejano y que estaba preparado para recibir gracias a su conocimiento de los códigos narrativos del género.

En el cine negro, por el contrario, la identificación mayor o menor de sus protagonistas con el americano medio y la imposibilidad de distinguir habitualmente el bien del mal, el mundo de la ley del universo delincuente, provoca, en primer lugar, que la violencia sea «sentida como más próxima (...) en tanto que puede ser expresada por cualquier personaje, representada en cualquier espacio, convertirse en arma de cualquier grupo o clase social» (HURTADO, 1986, 53). En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, no existe aquí ya, desde el punto de vista estructural, un lugar definido dentro de la narración para localizar su presencia. La sombra de la violencia pasa a gravitar, entonces, sobre todo el relato y acaba creando una atmósfera de desasosiego que se traslada tanto a la película como al espectador.

Ambos elementos (incertidumbre y proximidad) no son otra cosa que sendas manifestaciones externas de un fenómeno mucho más profundo y complejo que afecta a todo el entramado conceptual del cine negro. El armazón de éste se levanta y se construye, preci-

samente, a partir de la presencia reiterada, obsesiva, explícita o, sobre todo, implícita de la violencia que, de este modo, termina convertida en «una de las claves estructurales del género» (CARCELLER y COMPANY, 1986, 12).

En una aproximación superficial, esa violencia podría parecer menor que la mostrada por el cine de gángsters –un simple cálculo estadístico bastaría para corroborar que el número de asesinatos en éste es muy superior al del cine negro–, pero en cambio resulta mucho más acentuada y paradigmática al operar en un nivel más profundo, más subterráneo, que recorre la película de lado a lado como una constante temática que otorga significación al conjunto y a cada una de sus partes, que se siente implícita, omnipresente, a lo largo de toda la narración.

«Violencia en los diálogos, en las situaciones, en la definición de los personajes. Violencia, en suma, del sentido», siguen diciendo CARCELLER y COMPANY (ibíd.) para destacar la importancia de este elemento temático y estructural. Y lo cierto es que la enumeración no parece en absoluto exagerada a la vista del universo ficcional sobre el que se levantan buena parte de las películas y, sobre todo, a la vista de la función simbólica que –como se destacará más adelante– cumple aquella dentro de la narración.

Toda esta carga agresiva viene a ser, en realidad, reflejo y consecuencia del paisaje social generado por la desilusión del *New Deal* y por el tránsito bélico: el desplome moral de una sociedad enferma que ha visto dinamitados de manera sistemática todos sus valores, que ha perdido de vista cualquier tipo de referente ético y donde sólo impera, a todos los efectos, «la ley del más fuerte» (véase HURTADO, 1986, 53-55). En la imagen que ofrece de esa sociedad el cine negro no queda apenas espacio, por lo tanto, para la expresión de las relaciones sentimentales, humanas o profesionales porque éstas se resuelven casi siempre en una lucha más o menos soterrada y permanente por el poder en cualquiera de aquellas instancias, por insignificantes que puedan parecer éstas.

El amor, la amistad, la lealtad o la solidaridad no existen ya como valores absolutos, han perdido su función de guía moral y,

consiguientemente, el individuo debe intentar sobrevivir en mitad de un mundo que se ha vuelto más turbio y más confuso, más ambiguo en definitiva. El resultado de esta situación se desglosa en el ejercicio de una violencia minuciosa, cotidiana, permanente, que se ejerce desde todos los ámbitos, desde todos los sectores, en cualquier momento y lugar, por parte de cualquier persona (hasta la más inocente en apariencia) y con cualquier tipo de instrumento.

En este mundo informe donde no existen ya asideros morales a los que agarrarse ni orden en el que integrarse o sentirse integrado –puesto que la corrupción ha acabado por instalarse de manera definitiva en el centro de la sociedad y el poder y el dinero se han convertido en los únicos referentes válidos–, la ley de la jungla deviene la única ley, y la violencia, la única certeza.

En mitad de este panorama sombrío, el individuo debe aprender a moverse dentro de unas coordenadas completamente distintas, en las que han desaparecido las señales de orientación colectivas, los factores sociales de cohesión. La fractura del pasado que gravita sobre la mayoría de los protagonistas de estas ficciones puede interpretarse así, en clave simbólica, como la ruptura traumática del universo representado por los antiguos valores, como la desaparición –sobre todo– de la sociedad que hacía posible el ejercicio de éstos y como el eje a partir del cual deben reordenar de nuevo sus códigos de conducta.

Ésta es la lectura que puede extraerse de las escasas películas en las que no se representan tanto las consecuencias de esa fractura en el presente como la forma en que aquella se ha producido para sus protagonistas en el pasado. El ejemplo paradigmático en este terreno podría suministrarlo Michael O'Hara (el personaje incorporado por Orson Welles en *La dama de Shanghai*), quien, incapaz de acomodarse a los patrones de conducta, absolutamente inmorales, de la nueva sociedad encarnada por el matrimonio Bannister y sus socios, deberá aprender a vivir al final del relato con el peso de su fracaso, de su inadaptación a esa realidad, e inmerso en un mundo (de tiburones, según se insiste varias veces en la película) cuyas claves no alcanza a comprender de ningún modo.

Una situación de desplazamiento semejante vivirán también aquellos otros personajes que han visto cómo la guerra –Dixon Steele (*In a Lonely Place*), Frank McCloud (*Cayo Largo*)–, el progreso –Dix Handley (*La jungla del asfalto*)–, la corrupción política –Bowie y Keechie (*They Live by Night*)–, la ambición personal de los poderes fácticos –Nick Bianco (*El beso de la muerte*), Steve Thompson (*El abrazo de la muerte*)–, los nuevos núcleos gangsteriles –Jeff Marham (*Retorno al pasado*)– y las secuelas dejadas por esta podredumbre moral dentro de cada individuo –Vincent Parry (*Senda tenebrosa*), Tom Garret (*Más allá de la duda*)– han destruido todo el sistema de valores de la vieja sociedad y cómo de pronto se encuentran inmersos en un universo caótico que apenas reconocen como el suyo propio.

La nostalgia que muchos de estos personajes manifiestan en momentos determinados de la ficción aparece así como expresión del desplazamiento que sufren. Convertidos en figuras anacrónicas inmersas en un mundo que ha evolucionado más deprisa que ellos y al que no logran entender del todo, no tratan tanto de adaptarse a la nueva situación como de sobrevivir en su interior, por lo que el escepticismo se desvela para ellos como la única postura moral consecuente y saludable.

Ahora bien, la América idílica que añoran gran parte de los protagonistas del cine negro no sólo se encuentra en otro tiempo (el pasado), sino también en otro lugar (distinto a la ciudad industrializada) que se identifica, de manera más o menos explícita, con la naturaleza y con el mundo rural. En la contraposición que el cine negro realiza entre ambos escenarios –la mayoría de las veces de manera conceptual–, la naturaleza viene a simbolizar algo así como una especie de inocencia perdida, mientras que la ciudad aparece definida casi siempre como el espacio donde anidan el vicio, la corrupción, la venalidad y, en definitiva, todo el repertorio de males que el desarrollo del género atribuye a la sociedad contemporánea, contemplada por éste como un cuerpo colectivo agonizante.

Dentro del territorio ficcional delimitado por aquella no existe prácticamente ningún lugar incontaminado y seguro. Por esta razón,

quizás, ahora resultan inútiles como refugio las antiguas habitaciones blindadas de los gángsters, al mismo tiempo que los crímenes y los asesinatos tienen lugar mayoritariamente en espacios cerrados, entre los muros de cuatro paredes, y no tanto en las calles. Ya no hay barreras que frenen la extensión del crimen en cualquier dirección y la ciudad se ha convertido en la «extensión expresionista de la violencia latente en este universo moral» (HURTADO, 1986, 58).

Tal parece, pues, como si el mal hubiera conseguido penetrar definitivamente en todos los rincones de las grandes urbes, incluida la esfera privada de cada individuo, y amenazara con socavar desde dentro los escasos cimientos morales que permanecían aún en pie. Todo ello contribuye a reforzar la sensación de encarcelamiento que experimentan los personajes dentro de esos ámbitos y revela, desde otro punto de vista, la falta de horizontes y de perspectivas que se abre –en unos relatos claustrofóbicos y de inquietante dimensión metafórica– para la sociedad estadounidense, carente ahora de esos referentes míticos que todavía alimentaban a la América de los años treinta y que podían detectarse bajo los fotogramas del cine de gángsters.

La ciudad deviene así el espacio donde reside la violencia, donde las estructuras de poder se muestran con toda su crudeza y donde cualquier expectativa de ascenso en la escala social –como la que alimentan la mayoría de los protagonistas de estas ficciones– acaba por desvanecerse de manera definitiva. El sueño americano ha terminado por transformarse en pesadilla y el juego de claroscuros, los tintes expresionistas, la atmósfera turbia de los relatos o la inserción de determinados elementos oníricos tanto en el plano estético como narrativo (con el ejemplo paradigmático, en este último caso, de *La mujer del cuadro*) no hacen más que subrayar dicha sensación.

Esta dimensión onírica opera también –como la violencia– en un nivel estructural más profundo que da sentido al planteamiento de algunas narraciones, y viene a introducir en las imágenes –al entrar en colisión con otros componentes de éstas– un nuevo factor de inestabilidad. Se ha señalado en ocasiones, de hecho, que la violencia y la brutalidad irracionales que anidan en el género encierran

«algo que se asemeja a los sueños y es precisamente la atmósfera común» a la mayor parte de los títulos, puesto que en la ficción negra «lo insólito es inseparable de lo que podría llamarse incertidumbre de los móviles» (BORDE y CHAUMETON, 1958, 18 y 19).

Descubrimos así que el cine negro propone, al mismo tiempo, una *imagen ideal* y una *imagen metafórica* de la sociedad americana. La primera aparece situada, por lo general, en un tiempo pretérito, en un medio rural, en unos espacios abiertos al infinito y con los colores luminosos del día alumbrando el conjunto; es decir, en el mundo perdido al que ansían regresar Dix Handley en *La jungla del asfalto* y Roy Earle en *El último refugio*. La segunda, completamente opuesta y prácticamente su negativo fotográfico, es la que estas mismas películas ofrecen de su entorno real y contemporáneo, cuyas constantes se localizan –por antítesis– en un tiempo presente y fracturado, en un medio predominantemente urbano, en unos espacios cerrados y con la noche como protagonista casi absoluta de la narración.

Sumergidos en el interior de esta pesadilla, prisioneros de la ciudad maléfica, sin posibilidades reales de regresar al pasado y sin expectativas de progreso, los protagonistas de estas historias o bien intentan acomodarse al nuevo medio –con todo lo que ello significa de renuncia a los propios valores personales– y tratan de sobrevivir dentro de él (el cine de detectives se funda sobre esta elección) o bien buscan desesperadamente la fuga de esa cárcel moral. Una forma de liberación que es, en realidad, una huida hacia los paraísos perdidos cuyo sucedáneo parece encontrarse ahora en Latinoamérica, en el marco de unas sociedades más retrasadas en el tiempo, con una geografía de horizontes abiertos, bañadas por la luminosidad del sol y con un claro predominio de los sectores y valores agrarios sobre los urbanos.

Éste es al menos el camino que deciden escoger personajes como Irene Jansen y Vincent Parry (*Senda tenebrosa*), Bowie y Keechie (*They Live by Night*), Doc Riedenschneider (*La jungla del asfalto*) o Frank McCloud (*Cayo Largo*), aunque en este último caso dentro todavía de las fronteras de Estados Unidos: los cayos de Flo-

rida. Éste es también el escenario en el que puede desarrollarse la relación amorosa entre Jeff Markham y Kathie Moffett (*Retorno al pasado*), que acabará destruida cuando ambos regresen a la supuesta civilización, y lo mismo ocurre con la línea metafórica (además de la real) que delimita las fronteras entre México y Estados Unidos, entre el bien («Mike» Vargas) y el mal (Hank Quinlan) dicho sea de manera simplificada, en otra película emblemática: *Sed de mal*.

Quienes deciden quedarse –como los detectives– o aquellos a quienes no les queda otra posiblidad de elección, deben aprender a moverse dentro de unos patrones de conducta cortados por la mentira, la traición, el chantaje, la venganza o los instintos criminales. Dentro de ese clima de corrupción moral, el individuo sólo podrá confiar en sí mismo (el otro es siempre el enemigo), de ahí que –como proclama el doctor de *Senda tenebrosa*– se eche de menos la época antigua en la que los hombres se ayudaban mutuamente, y de ahí también que las relaciones de reciprocidad, de entrega mutua, que exigen el amor, la amistad o la solidaridad hagan imposible la expresión de estos sentimientos, de estas actitudes, en el seno de la nueva sociedad.

La defensa frente al crimen (frente a los otros) es ahora tarea individual y no colectiva (*El beso de la muerte*, *Senda tenebrosa...*) y la posibilidad del amor o bien se sustancia más allá de la propia vida (*El abrazo de la muerte* y, en cierto modo, *Laura*) o bien resulta destruida por aquellos núcleos de poder que, de una manera o de otra, fundan su dominio sobre la frustración de cualquier atisbo de unidad entre las personas, como sucede en *They Live by Night* o en *Retorno al pasado*.

No se trata tan sólo, sin embargo, de que el individuo no pueda salir de su interior, ni ofrecer una parcela de sí mismo para relacionarse con los demás, sino de que tampoco puede entablar un contacto real con éstos porque ello exige unas condiciones en un plano de igualdad que la descomposición moral de la sociedad no permite establecer de ninguna forma. La destrucción de los viejos ideales, la desaparición del modelo antiguo de civilización y la violencia y corrupción subsiguientes que presiden el universo conceptual de las

películas criminales aparecen entonces como una consecuencia de la desintegración social, política y económica acaecida en Estados Unidos desde la Depresión y como resultado, también, de la acentuación de las diferencias individuales y colectivas de todo tipo, especialmente las de clase, que ese desmembramiento trajo consigo.

Podría decirse por lo tanto –aun al riesgo de simplificar demasiado– que las imágenes del cine negro trazan la radiografía moral de una formación social basada en el ejercicio de una lucha permanente y soterrada por el poder. Una sociedad fundada en la desigualdad social, sustentada sobre la aceptación acrítica del sistema de clases y sometida a los dictámenes de la ley del más fuerte, a los designios de los poderosos encarnados de manera paradigmática por el general Sternwood de *El sueño eterno*.

Estos rasgos desvelan dos facetas simultáneas. Por un lado, la dificultad social de aceptar la velocidad de los cambios operados en el país durante el corto espacio de tiempo que suponen apenas treinta años; es decir, el paréntesis que encierra su participación en las dos guerras mundiales y que le sitúa en la posición de privilegio alcanzada como primera potencia económica (1918) y militar (1945) del orbe. Por otra parte, la carga crítica que subyace en el trasfondo del cine negro al reflejar los aspectos más negativos que acompañan a las nuevas sociedades capitalistas desarrolladas, de la que Estados Unidos es su abanderado.

En un paisaje moral donde –como ilustra la galería de personajes de *El halcón maltés*– todos tienen siempre algo que ocultar y donde todo el mundo engaña a alguien para obtener un beneficio económico, la única vía de escape que parece ofrecerse para quienes no han conseguido traspasar las fronteras del país consiste en reforzar su posición dentro de la escala social. El objetivo consiste en ascender dentro de ésta y pasar a ocupar un puesto de dominador antes que de dominado; es decir, en buscar una situación de mayor poder que permita defenderse mejor del resto de la sociedad, del «otro» en definitiva.

La ficción negra vendrá a desvelar, sin embargo, que esa salida individual no resuelve ninguno de los problemas de fondo planteados, que deja intactas las estructuras de dominio existentes, que re-

sulta ser además una salida falsa, puesto que al final de ella se encuentran los mismos valores corruptos que al principio y que, por ello mismo, está condenada de antemano al fracaso, como se encargan de subrayar con reiteración las imágenes últimas de la mayoría de las películas. No hay, por lo tanto, ninguna posibilidad de redención individual, de curación, en un cuerpo social que tiene todos sus órganos vitales (desde la justicia hasta la política, desde las finanzas hasta los pequeños negocios, desde la esfera pública hasta la privada) corroídos por un cáncer incurable.

Las imágenes del cine negro remarcan con insistencia esta idea de la desigualdad –es decir, de la desintegración social– que se manifiesta en todos los ámbitos de la ficción. En el terreno de la violencia se pone de relieve con el abandono de «una de las convenciones de la película de aventuras: el combate con igualdad de armas» (BORDE y CHAUMETON, 1958, 17), pero también opera en el campo social al acentuar las diferencias de clase (ejemplo paradigmático: *El sueño eterno*) y al dejar que la desintegración se manifieste en todos los sectores; especialmente, entre los inferiores, puesto que éstos reproducen de manera más acrítica la ideología dominante.

El efecto se descubre también en el terreno narrativo, al convertir la ambición –entendida como deseo de superar las diferencias insalvables que imposibilitan ascender, por medios legales, dentro de la escala social– en el motor de las historias, y el fenómeno se repite –de nuevo–en el campo individual, al impedir la expresión de sentimientos como la lealtad, el amor o la solidaridad, salvo, tal vez, entre algunos de los sectores más desfavorecidos, según puede detectarse en algunos pasajes de *La jungla del asfalto*, *El halcón maltés* o *Senda tenebrosa*.

Extorsión, violencia y asesinatos se convierten, de esta manera, en la expresión radical de la pérdida de los antiguos referentes éticos (la aludida fractura traumática del pasado), de la carencia casi absoluta de ideales colectivos (presentes todavía en el cine de gángsters y, sobre todo, en las ficciones del *New Deal*) y del desequilibrio inestable en el que vive la sociedad estadounidense desde comienzos de los años cuarenta y, con mayor virulencia, desde los

últimos estertores de la segunda guerra mundial. Una inestabilidad que se traslada también al interior del individuo, provocando alteraciones más o menos graves de sus procesos psicológicos (sobre los que se funda el cine criminal que vive su período de mayor auge a partir de la posguerra) y que, conforme se analiza en los capítulos siguientes, se traspasa asimismo, de manera inevitable, a las estructuras narrativas y estilísticas del cine negro.

Parece evidente, por lo tanto, que en un universo moral donde cualquier americano medio puede convertirse en un asesino (*Perversidad*, *La mujer del cuadro...*), donde cualquier inocente puede aparecer como culpable (*Senda tenebrosa*, *In a Lonely Place...*) o viceversa (*Más allá de la duda*), donde la ley se modifica a cada momento por la voluntad de los poderosos y donde las fronteras entre el bien y el mal se difuminan porque nadie sabe con certeza dónde se sitúan éstas, la ambigüedad y la ambivalencia extiendan su manto por todos los rincones. Así se explica, igualmente, que allí donde la desintegración del cuerpo social es completa y donde sólo queda en pie el individuo –e incluso éste se descubre también contaminado en su interior–, la violencia aparezca como el único modo de relación posible entre unos seres marcados por la desconfianza, las diferencias de clase –y de cualquier otro tipo– y la falta de horizontes individuales y colectivos.

Tanto es así que ni siquiera el sexo –cuya presencia está latente en la atmósfera de buena parte de las películas criminales (véase BORDE y CHAUMETON, 1958, 144 y 145)– permite salvar tampoco la barrera infranqueable de la incomunicación. La reiteración con la que el cine negro subraya los aspectos fetichistas de la sexualidad –la pulsera en el tobillo de Phyllis Dietrichson (*Perdición*), los guantes y las botas de Gilda en la película del mismo título, las uñas de los pies de Katherine March que pinta Christopher Cross (*Perversidad*), el cuadro de Laura en la obra homónima...– pone de relieve, una vez más, la desigualdad que existe también dentro de este tipo de unión donde uno de los cuerpos de la pareja es fracturado, desmembrado, sustituido o bien por una de sus partes o bien por un simple objeto.

La imposibilidad de establecer un contacto físico de igual a igual suscitará de nuevo la aparición obligada de la violencia –en forma de palizas más o menos brutales como las que reciben o gustan de recibir Alice Reed en *La mujer del cuadro* o Carmen Sternwood en *El sueño eterno*, o en forma de asesinatos (*Perdición*, *El cartero siempre llama dos veces*, *Deseos humanos*, *Retorno al pasado*...)– y acabará convirtiendo la relación en una lucha por el dominio dentro de ella. Un combate, éste, que la ficción negra representa frecuentemente en términos sadomasoquistas, puesto que «en las asociaciones placer-violencia, la exhibición del segundo término equivaldrá a veces como subtítulo del primero, en el que algunos detalles dejaran sobreentender su presencia» (BORDE y CHAUMETON, 1958, 145).

La supresión, por lo tanto, de uno de los elementos de la asociación (el placer, precisamente) conjugada con el desequilibrio que este hecho produce –un desajuste acentuado, además, por el uso de la violencia y por las diferencias existentes entre la pareja (de clase o simplemente físicas)– conduce de nuevo al fracaso de la relación sexual, o incluso sentimental, y se tapona otra salida más en el universo claustrofóbico de las películas negras, nunca muy sobradas de escapatorias.

El círculo se cierra así definitivamente y el individuo regresa al centro de la pesadilla. Los personajes vuelven al interior de un mundo urbano desconocido, feroz, en medio de una sociedad sin factores de cohesión y carente de perspectivas de futuro, atrapados en medio de una virulenta lucha de clases y sin posibilidad de contacto físico, sentimental o intelectual con sus semejantes puesto que no sólo éstos se han convertido ahora en sus enemigos, sino que también él sufre las consecuencias del mismo mal que aqueja a sus contrarios.

La vieja aspiración del gángster primitivo por la integración en una sociedad armónica –a la que sin embargo combate– se ha convertido, ahora, en un trayecto de desintegración individual y colectiva: una lucha por sobrevivir, desde el crimen y desde la inmoralidad, en el seno de una sociedad corrupta a la que, sin embargo, se

defiende. A partir de aquí, el pesimismo y la desesperación o, lo que es casi igual, el escepticismo y la violencia parecen condensar en ambas alianzas la única imagen válida que el cine negro puede transmitir de la sociedad de su tiempo.

4. Complejidad y fractura narrativa

Cuando en la ficción criminal los detectives y el ciudadano medio toman el relevo de gángsters y policías como motor narrativo de las historias se produce –en conjunción con el resto de los factores estudiados hasta aquí– una alteración que llevará consigo cambios trascendentales para la naturaleza interna de aquella. La nitidez de las definiciones arquetípicas y las estructuras narrativas de carácter objetivo que antes impermeabilizaban la frontera entre el bien y el mal, entre quien estaba dentro y quien vivía fuera de la ley, ceden su lugar a nuevos arquetipos y a formas narrativas con los que entra en crisis la estabilidad del sentido y aquella frontera se hace porosa hasta casi diluirse.

Los mecanismos articuladores de la narración y los nuevos códigos visuales que sustentan esta mutación identifican y explican los secretos internos del cine negro, pero –más allá de este paso hacia adelante en la configuración genérica del movimiento– alcanzan también una significación histórica de mucha mayor enjundia. La ficción negra aparece así, desde la perspectiva evolutiva del cine americano, como el lugar narrativo y lingüístico en el que se produce, al mismo tiempo, la maduración que lleva a la escritura clásica hasta un grado de tensión y de complejidad nunca antes alcanzado, la evolución que prefigura la crisis definitiva de ésta y la gestación –en el seno del género– de las nuevas formas con las que emerge, desde Hollywood, la modernidad cinematográfica.

En ningún otro género (y mucho menos en el *western* o en el musical, modelos que necesitan naturalizar al máximo su escritura) podían haber arraigado, de hecho, los desafíos sustantivos que el cine negro plantea frente a los cánones consolidados del Modo de Repre-

sentación Institucional (MRI). En ninguna otra forma de ficción podían encontrar tales disidencias, además, un caldo de cultivo tan propicio para asentarse, ya que el cine negro echa raíces allí donde crece la mala hierba, donde la transgresión desestabiliza la moral, donde la estructura pone en crisis la dramaturgia y donde la visualización obstaculiza la lectura. En definitiva, donde la narrativa y la puesta en escena ya no incorporan –única y necesariamente– una rentabilidad inmediata y puramente diegética en la economía del saber que supone todo relato, sino que empiezan a ofrecerse y a funcionar –a la vez– como objeto de especulación y de formalización.

Comencemos por el principio. La aparición histórica y emblemática del detective dentro de la evolución trazada hasta aquí (1941) implica, por la propia función que se encomienda al arquetipo, el abandono de la objetividad, la quiebra de la linealidad y la ruptura de la continuidad narrativa que caracterizaba a las ficciones del cine de gángsters. Estas tres heridas que surgen en la organización del relato se extenderán, acto seguido, al conjunto del cine criminal y ofrecerán ya las primeras pistas de esta fractura con el modelo anterior. Veamos su origen y su funcionamiento.

Con el afán de saber que motiva la investigación desarrollada por el detective, el deseo se introduce en el discurrir de la trama. Frente al investigador policíaco convencional, coleccionista de pistas y sujeto por obligación a la objetividad material de las pruebas, el sabueso a sueldo tendrá que poner en juego su olfato, su experiencia, su sexto sentido y su capacidad transgresora; en definitiva, su potencial deseante –subjetivo por naturaleza– para abrirse paso entre la jungla de oscuridades y por el caos de una realidad a la que su mirada trata (aparentemente, porque luego veremos que las cosas son más complejas) de inyectar un orden y conferir un sentido.

Así, la dinámica funcionarial ortodoxa (el policía) deja paso a la heterodoxia compulsiva del deseo (el detective) y, con ésta, la firmeza de las conexiones causales empieza a desvanecerse. A su vez, la debilidad de los nexos que anudan la estructura secuencial hace que, en el interior de ésta, «los engarces no conduzcan a una explicación exhaustiva (resolución de expectativas) de todos los conflic-

tos abiertos» en el curso del relato, como advierte SÁNCHEZ-BIOSCA(1986, 17), y de aquí a la aparición de incertidumbres y de «agujeros» en el sentido ni siquiera hay un paso. La película negra, por lo tanto, está incapacitada para anudar *completamente* el relato interior, puesto que el mantenimiento y el alimento del deseo exigen que éste nunca llegue a saciarse del todo.

Convertido pues el detective en el eje de la historia, y con mayor razón todavía si la acción se disgrega por diferentes individuos susceptibles de ser contemplados como asesinos y víctimas a la vez, la instancia narrativa ya no busca dar al relato una apariencia de objetividad, sino que debe estructurar una subjetividad narradora que introduce, de por sí, una complejidad inicial y que además es equívoca. Lo problemático deriva de que semejante subjetividad necesita nuevos y complejos recursos estructuradores (a los que se volverá más adelante) para llegar a conformar su dinámica enunciadora.

El carácter equívoco está implícito en la consideración que tal subjetividad adquiere, forzosamente, dentro del lenguaje cinematográfico, puesto que su irrupción implica la convivencia de una instancia narrativa real, situada «fuera de cuadro», y una instancia narrativa ficticia, interna a la diégesis y asumida explícitamente por el investigador privado o por el personaje que ejerce como narrador (véase AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, 1989, 112).

Es decir, estamos frente a lo que José Antonio HURTADO (1986, 69) ha llamado una «focalización doble»: un relato que es portador de una mirada interna (la del detective) y de una mirada externa (sobre el detective), y esto es así tanto para aquellas películas que están narradas en primera persona (*El halcón maltés*) como para las que sustituyen esta construcción literaria original por una narración en tercera persona tendente a objetivar la trayectoria del protagonista (*El sueño eterno*), ya que en estas últimas la administración estratégica del saber a lo largo del relato también camina estrechamente pegada a la sombra del detective.

La convivencia de ambas miradas abre la puerta a la ambigüedad con la que aparecen y se expresan tanto el detective como ese ciudadano medio convertido en asesino potencial (figuras ya estu-

diadas) y fundamenta el hecho de que el relato ofrezca, simultáneamente, la subjetividad del narrador ficticio y la objetividad –relativa– de la instancia narradora. A estos efectos, tanto da que la enunciación asuma o no –explícitamente– el punto de vista del enunciado, porque en ningún caso (y ni siquiera en el ensayo de pretensiones totalizadoras que supone *La dama del lago*) la historia precede al relato, sino que –por el contrario– es siempre este último el que construye la primera. Por mucho que la historia se disfrace de «preexistente» para ser contada por un narrador interno, aquella nunca tiene existencia propia independiente de la instancia narradora capaz de articularla en forma de relato.

Por otra parte, dada la obligada estructura de encuesta que adoptarán estas películas (fundamentalmente las que son conducidas por la figura-eje del investigador privado), la linealidad característica del cine de gángsters también se quiebra y, en su lugar, aparece un confuso encadenamiento –o superposición– de hechos y situaciones que propiciará su disgregación al ser anudadas por el relato. A mayor abundamiento, la aparición de la ambigüedad, el protagonismo de personajes inestables y la introducción progresiva de pautas psicológicas enigmáticas o, cuando menos, generadoras de inquietud dificultan más todavía –como ya se ha indicado– el ordenamiento y la concatenación lógica de la acción.

La disposición del material narrativo choca, en este caso, con una construcción dramática que tiende a diluir la solidez de los valores morales establecidos y que necesita hacer a éstos vulnerables frente a sus contrarios mediante la puesta en cuestión de la causalidad y de la secuencialidad lógica sobre la que se asientan dichos valores. Por lo tanto, la linealidad férrea y clausurada sin resquicios que impera en el modelo fundacional del cine de gángsters deja paso a la estructura del suspense, a los efectos melodramáticos, a las pistas falsas y a las charadas imaginarias. Aquí un plano no subsume o confirma necesariamente al anterior, sino que muy probablemente lo contradice, de la misma forma que tampoco engendra al siguiente, sino que amenaza sus cimientos o relativiza su sentido en un anticipo premonitorio.

La vieja identidad entre acción y caracterización ya no es posible, porque la depuración descriptiva que aquella generaba no tiene sentido cuando se está construyendo justamente lo contrario. Aquí la nitidez y la claridad de los perfiles morales son sustituidos por la densidad y el espesor de retratos envueltos en la niebla de la ambigüedad: la esencialidad clásica precede a la complejidad barroca. Igualmente, el elaborado esquematismo de la narración, hijo de una linealidad tan exacta como geométrica, deja paso a la dispersión: el relato sigue ahormando a la historia (como es inevitable), pero ahora ya no la objetiva, porque su sentido está en fuga y se ha vuelto huidizo.

Finalmente, la tercera de las heridas se abre al romperse la continuidad temporal que tan celosamente custodiaba el primitivo cine de gángsters. Aquí, la estructura de la encuesta detectivesca exige frecuentemente la reactivación forzada o voluntaria de la memoria, y las nieblas de la inestabilidad psicológica propician a menudo la introspección indagativa en el pasado. Frente a las necesidades estructurales que tales ejercicios dramáticos introducen en el relato, la supeditación cerrada y cortante al orden temporal del presente narrativo primero se desvela simplemente inútil, luego empieza por agrietarse y después acaba quebrando con la introducción del *flashback* como convención que otorga a la imagen valor de pretérito, que hace recaer sobre el presente la huella del pasado y que se instala en el género como un resorte distintivo.

Se trata de un recurso que, además, desvela pronto su carácter irremediablemente subjetivo (según su naturaleza, el pasado debe ser convocado siempre por alguien; no goza de autonomía ni de independencia para irrumpir en la ficción) y que funciona –desde el terreno de los procedimientos– como un auxiliar de la instancia narradora para construir la subjetividad. Su utilización se desvela, incluso, como una especie de redundancia o pleonasmo, ya que viene a subrayar la subjetividad de las imágenes evocadas dentro de una historia que, frecuentemente, ya tiene dentro su propio narrador ficticio. Su convención introduce un nuevo relato dentro del relato orquestado por la instancia narradora «real», con lo que viene a reforzar la primera persona enunciativa de las imágenes afectadas.

El *flash-back* define una relación causal entre pretérito y presente (véase SÁNCHEZ-BIOSCA, 1992, 52), pero, contra el potencial de rigidez que esto puede introducir en la articulación del relato, la realidad se desvela más compleja. De hecho, el sometimiento de las imágenes a la convención con la que se expresa este recurso extiende sobre ellas –que transcurren en presente frente al espectador; conviene no olvidarlo– la sombra del *fatum*, ya que al ser connotadas como «pretérito» se vuelven inmutables en su dinámica dramática (no se pueden alterar, porque «ya han sucedido»), lo que resulta particularmente interesante cuando el «retorno al pasado» ocupa un segmento largo y, en algunos casos, incluso la mayor parte de la narración en estos filmes.

La evocación del pasado (generalmente una fractura ubicada en sus contornos) y la incidencia de éste sobre el presente es, como ya se ha visto, una sombra que recorre las entrañas de todo el cine negro y no sólo el ciclo de los detectives. La trama narrativa del género, según sugiere Vicente J. BENET (1991, 33), a propósito de *Forajidos*, se sirve del pasado –ya sea latente o explícito– a fin de construir «la necesaria densidad temporal para poner en pie un relato», por lo que la intromisión de aquel no obedece a razones de caracterización biográfica, psicológica o melodramática, sino que funciona –incluso– como un elemento de estructuración narrativa.

Por otra parte, el recurso al *flash-back* encuentra su corolario en el resorte de la voz en *off* (*Perdición* puede ser considerado un título pionero en la conjugación de ambos elementos dentro del género) cuya intromisión en la banda sonora es un artificio que viene a romper –todavía más– la distante objetividad narrativa del cine de gángsters y que se ofrece como vehículo para implicar al narrador ficticio en el conjunto de la representación. Esta operación supondrá, como efecto adicional, la inmersión reforzada del espectador en el mundo inestable por el que circula el protagonista, ya sea éste un detective o cualquier otro personaje que actúe como conductor del relato.

La discrecionalidad con la que se va utilizar este mecanismo dentro de la ficción criminal ofrece una libertad estructuradora que

no dudará en hacer abstracción de la artificiosidad palmaria del procedimiento para reacomodarlo sucesivamente –con insólita capacidad de asimilación– a las diferentes exigencias dramáticas y narrativas de cada historia. La voz de Frank Chambers en *El cartero siempre llama dos veces*, la evocación necrofílica de Waldo Lydecker en *Laura*, el relato de Jeff Markham punteando los *flash-backs* de *Retorno al pasado*, la descripción de Netty dentro de *El beso de la muerte* o el comentario de Nick Adams en *Forajidos* ofrecen diferentes metodologías que no se detienen ni siquiera frente a la ruptura del punto de vista, como sucede cuando la voz de Waldo comenta determinadas acciones en las que nunca estuvo presente.

Colocada habitualmente en el espacio extradiegético, la voz en *off* oculta a un personaje o convive con él, alternativamente, situando al narrador ficticio, de forma intermitente, dentro y fuera de la imagen (que no de la diégesis). Semejante alternancia hace que esta última pase muchas veces de narración objetiva a relato subjetivo, y viceversa, sin solución de continuidad. Sin embargo, esta ruptura en la naturaleza conceptual de la historia apenas llega a perturbar la coherencia del discurso, o la armonía de los registros dramáticos con los que juega la película, gracias a la homogeneidad de la puesta en escena y a los recursos «verosimilizadores» del montaje y de la planificación.

Ahora bien, la convivencia de una y otra opción afecta al corazón estilístico del género y apunta, en realidad, mucho más lejos. En primer lugar, porque la inestabilidad del punto de vista narrativo (que salta indistintamente de la instancia narradora objetiva y externa al narrador interno y subjetivo) genera la correlativa inestabilidad del sentido dramático. En segundo término, porque el propio ejercicio de hacer emerger o personalizar al sujeto narrador desafía el preceptivo «borrado» de la enunciación inherente a la escritura clásica y contribuye a problematizar ésta de forma sintomática. Volveremos sobre este asunto.

A su vez, la utilización de la voz en *off* aparece acompañada, en ocasiones, por otro resorte cuya naturaleza de fondo se desvelará idéntica: la cámara subjetiva. De hecho, cuando ésta asume la repre-

sentación metafórica de un personaje para obviar su presencia física en la imagen (haciendo coincidir la mirada de aquel con el encuadre del plano) se está subrayando –más todavía– la subjetividad del punto de vista desde el que se narran los hechos. En este caso, mediante el artificio de que sea la cámara el aparato físico que sustituya a toda la constelación de factores –humanos, creativos y mecánicos– que se conjugan entre sí para definir la verdadera instancia narradora.

La operación implícita en la utilización de la cámara subjetiva (otro procedimiento habitual del género) será llevada hasta sus últimas consecuencias cuando una película entera (*La dama del lago*) se estructure en función suya o, mejor dicho, subordinándose a su dictado. La totalidad de la puesta en escena deviene, entonces, campo de visión del protagonista (Philip Marlowe) y éste desaparece de la imagen. El narrador físico (y ficticio) es suplantado aquí por la (igualmente ficticia) función humana de la cámara dentro de una operación radical que lleva hasta la hipertrofia el intento de identificar la mirada del espectador con la del protagonista.

Sin embargo, la identidad total y permanente entre el encuadre y la mirada de un único personaje ausente viene a subrayar el efecto de la identificación primaria inherente al hecho cinematográfico y a las relaciones entre el ojo del espectador y el objetivo de la cámara, pero dificulta –paradójicamente– la identificación secundaria y dramática, que es producto de una construcción estructural (véase AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, 1989, 265).

Más claro: para obtener la identificación emocional y dramática del espectador con el protagonista no basta con obligar al primero a situarse en los ojos (figurados) del segundo, sino que es preciso –también– ubicar la mirada de aquel dentro de un espacio construido (analizado) y no dirigido (no monopolizado) por una figura excluyente. Por el contrario, la dinámica de planificación implícita en este último proceso (el «totalitarismo» de la cámara subjetiva) hace imposible *la recepción de una «respuesta»* (puesto que no existe el contraplano) y dificulta, en consecuencia, la urdimbre de un «diálogo» dramático entre el protagonista y sus interlocutores

(imprescindible para hacer de éste un sujeto humanizado, no necesariamente positivo, pero sí depositario potencial de la identificación), por lo que genera inevitablemente el cansancio del espectador y acaba desvelando su propia retórica, su condición de *a priori* externo.

De una o de otra manera, la cámara subjetiva es siempre un resorte que polariza la mirada y que inscribe en la imagen la huella narradora de una presencia elidida. Se trata de nuevo, por lo tanto, de reforzar la subjetividad del narrador interno y podría decirse que desempeña más una función estructuradora que estética, más relacionada con la narrativa que con el estilo. Es, en cualquier caso, un artificio extremo que –no obstante– la escritura clásica acierta a integrar sin excesiva tensión cuando puede subsumirla dentro de una planificación analítica capaz de borrar la huella de la enunciación (caso de un plano subjetivo intercalado dentro de una secuencia construida con criterios objetivos), pero que empieza a generar fisuras y desajustes en aquella cuando adquiere un protagonismo mayor, como llega a ocurrir con frecuencia en el cine negro y, con especial ostentación aún, en películas como *Senda tenebrosa* o como la ya citada anteriormente.

Recapitulemos. Mirando hacia las raíces del género nos encontramos con: abandono de la objetividad, quiebra de la linealidad y ruptura de la continuidad del relato. Dentro de su naturaleza: subjetividad narrativa, disgregación dramática y fragmentación temporal. En la dramaturgia: melodrama, psicología y suspense. En la médula de todo ello: ambigüedad del sentido, relativismo moral y proyección del pasado sobre el presente. En los procedimientos: voz en *off*, cámara subjetiva y *flash-back*.

Avancemos un poco más. Tres llamativas dicotomías de naturaleza dialéctica y raíces temáticas (subyacentes a un amplio catálogo de ficciones negras) se sustentan sobre la radiografía trazada hasta aquí y, adicionalmente, fuerzan hasta el límite la exploración de las potencialidades inherentes a la narrativa clásica. Por un lado, el díptico naturaleza-civilización, planteado desde la evocación mítica de la primera frente a la descomposición moral de la sociedad urbana: una confrontación que va desde *El último refugio* hasta *La jungla*

del asfalto y que recorre, entre medias, muchas otras historias del género. Por otro, el desplazamiento de la focalización narrativa hacia el territorio reversible y, en todo caso, bastante permeable, que delimitan la víctima y el criminal, dos figuras que tienden ahora a intercambiarse sus papeles o a fluctuar, por separado, intermitentemente entre ellos. Finalmente, la contradicción entre la sistematización necesaria para llevar a término la investigación criminal y la resistencia ofrecida, frente a ésta, por un universo sórdido, oscuro y alérgico a las normas.

«Lo primero que haré será bañarme en el río para no tener de la ciudad ni el polvo», dice Dix Handley (*La jungla del asfalto*) al emprender su imposible viaje de retorno al seno materno de su granja sureña. El «polvo» del que se quiere desprender, sin embargo, es la materia narrativa del cine negro, la naturaleza cancerígena de sus moléculas inyecta oscuridad en el discurrir del relato y la vivencia mitificadora del pretérito (identificado casi siempre con el ámbito de la naturaleza supuestamente incontaminada) introduce y necesita, a la vez, el dominio de la subjetividad narrativa. Sólo desde esta última se puede expresar la dialéctica que convierte al cine negro en la metáfora crítica de una urbe contemplada como germen de la criminalidad y de la corrupción moral, como escenario poblado de sombras inquietantes y amenazadoras.

Después, la inestabilidad y la contaminación interna que experimenta aquí la dualidad víctima-criminal como eje de la focalización narrativa impide a ésta cualquier organización de tipo lineal o unidireccional. La promiscuidad o la ambivalencia entre ambos roles desactiva la unidad y la homogeneidad del relato, haciendo que éste multiplique los puntos de vista desde los que se narran los hechos (ya no existe un único vector), abriendo una multiplicidad de espacios narrativos y quebrando, así, la secuencialidad estrictamente causal del modelo clásico. La acción ya no permanece pegada a la trayectoria de un único individuo (ni siquiera cuando ese lugar es ocupado por el detective; mucho menos aún en el cine criminal) y por las rendijas del relato se cuelan otros núcleos productores de sentido y los ecos referenciales del entorno social.

Sin embargo, y a diferencia del signo que adquiría la evolución experimentada por la *sociología del gangsterismo* respecto al modelo fundacional, el cine negro no simplifica la dimensión moral ni los perfiles arquetípicos de sus historias cuando da entrada a elementos de orden referencial o biográfico. Por el contrario, los factores melodramáticos y psicológicos, así como los resortes del suspense o la ambigüedad subjetiva de los puntos de vista, hacen más complejo el sentido y el discurso interno de las películas sin que éstas lleguen a caer en la ilustración discursiva de las emociones o en el psicologismo demostrativo. En términos formales, el relato sigue siendo seco y conciso, de gran economía narrativa y esencialmente conductista.

A su vez, la caracterización ambigua de tipos y personajes, así como la exploración de determinadas situaciones tangenciales o colaterales, se independiza –en algunas ocasiones– de la rentabilidad narrativa en sentido estricto y, aunque las digresiones son integradas y recuperadas para la progresión de la historia con notable fluidez y con sorprendente capacidad armonizadora (aquí se manifiesta la versatilidad y la maduración que la escritura clásica exhibe en el seno del género), la aparición de nuevos espacios para la diégesis y para el desarrollo de la dramaturgia genera la dispersión del material narrativo y la disgregación de sus componentes a la hora de anudar el relato.

Finalmente, tanto la rama detectivesca como la corriente criminal ponen en juego una investigación que, por lo general, se expresa con formas metódicas y ordenadas, unos procesos indagativos que conllevan cierta liturgia y metodología, pero estas armas de carácter sistematizador se enfrentan al espesor y a la densidad correosa de relatos frecuentemente dislocados, de organización narrativa dispersa y de quebrada continuidad temporal. La sistematización trata de avanzar y de arrojar luz en medio de un universo contaminado por la turbulencia de las sombras, por la sordidez de la ambigüedad moral y por el caos que genera una multiplicidad de expectativas equívocas.

Podría decirse, en términos de desarrollo dramático, que la diná-

mica narrativa de la ficción negra pivota sobre la dialéctica entre el orden y el desorden, pero ya sabemos que el primero es un producto de la articulación narradora introducida en el interior de la historia, de igual forma que el segundo no es una determinación moralista dibujada desde la mirada exterior, sino la consecuencia de unas estructuras narrativas y de unos recursos procedimentales concretos, como también de una puesta en escena y de una visualización formal determinada, según se verá en el siguiente capítulo.

El cine negro aparece así, desde esta perspectiva, como el resultado de complejas operaciones estructurales que afectan tanto a la articulación del enunciado como a los mecanismos de la enunciación. En muchas de sus películas, efectivamente, la construcción dramática y narradora tiene mayor peso específico que la casi siempre indeterminada significación moral –de talante escurridizo o, cuando menos, relativista– y, contra lo que sucede en otros géneros (el *western*, el musical, el melodrama, el cine histórico, la comedia), su apoyo en las estructuras narrativas y su dependencia de éstas puede llegar a equipararse, e incluso superar, a las deudas que mantiene con los códigos de su puesta en escena (véase LATORRE, 1978, 12).

La caracterización de toda esta complejidad estructural nos ayuda a identificar la textura narrativa de la película negra, realmente idiosincrásica y acaso única en el conjunto del cine clásico, pero esta misma excepcionalidad obliga a preguntarse, acto seguido, por su propia significación dentro de una perspectiva histórica. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, dicha formulación encaja de lleno en los moldes de la escritura clásica o, por el contrario, explora hasta el límite la tolerancia de éstos, de forma que llega a ponerlos en tensión? ¿Cuáles son los factores que entran en contradicción con aquella escritura y que alcanzan, incluso, a prefigurar su crisis como modelo lingüístico? ¿Qué potencialidad de renovación engendra esa crisis y qué germen de futuro lleva consigo?

Para empezar, parece evidente que el tratamiento de la subjetividad narrativa tiende a forzar desde dentro las fronteras del modelo. Veamos por qué: una característica esencial del MRI consiste en su

esfuerzo por borrar las huellas que deja sobre la superficie de los filmes el trabajo de la enunciación, lo que equivale –en este terreno– a simular la inexistencia de una instancia narradora, a crear la ilusión de que la historia «se cuenta sola» o de que los hechos «se cuentan a sí mismos». Por el contrario, la identificación de un narrador interior como conductor del relato contribuye a «desvelar la pregnancia del discurso y, por ello, a revelar el carácter enunciativo que posee cualquier otra voz que dirija el texto, sea ésta –a partir de ahora– visible o invisible, audible o no» (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1986, 16).

Por idéntica razón, la introducción de la voz en *off* y de la cámara subjetiva (procedimientos que, como ya se ha visto, tienen la función de explicitar y subrayar la subjetividad narradora) tienden a reforzar la presencia de un punto de vista no demiúrgico, a connotar la existencia de un narrador interior cuya presencia cuestiona la falsa, pero aparente, «autonomía» del enunciado en la narración clásica, una figura que viene a desdoblar la función enunciadora y que, *por consiguiente, introduce un factor que obstaculiza la verosimilitud* convencional al hacer evidente (inscribir sobre el texto) una duplicidad narradora.

Este primer desajuste tiene como resultado inmediato el cuestio*namiento de la inocencia narrativa* y, de forma tangencial, se convierte en un obstáculo frente a la transparencia, ilusión consustancial al funcionamiento del modelo clásico. Un componente esencial de esta última era, precisamente, la inmediatez, el rigor y la naturalidad con los que cualquier elemento dramático, espacial o visual incorporaban o destilaban, por sí mismos, una productividad narrativa inmediata, pero ya hemos visto que en el cine negro esto ha dejado de ser así, al menos con la radicalidad que exhibía anteriormente. De hecho, la gestualidad de la acción física ya no se identifica de lleno con la dinámica de la historia, sin duda porque aquella ha dejado de ser suficiente para satisfacer las dispersas expectativas abiertas por la complejidad estructural de ésta.

Ahora bien, el desarrollo más amplio y la maduración del cine negro tienen lugar, como se sabe, entre 1944 y 1948; es decir, en la última fase –ya casi epilogal– del lenguaje clásico, cuyos fundamen-

tos entrarán en crisis al mismo tiempo que el sistema de producción de Hollywood inicie, justo en 1949, su decisiva transformación histórica. No será extraño, por consiguiente, que aquella emblemática y medular transparencia empiece a ser amenazada y que lo sea, además, por muchas otras vías y factores, todos ellos consustanciales a las formas narrativas de la ficción criminal en su etapa más negra y oscura.

Lo que Bordwell llamaba «la neutralidad y la invisibilidad» del estilo clásico se encuentra ahora relativizado por la concurrencia de varios elementos. En primer lugar, porque la acumulación de los signos y la densidad dramática generados por la dispersión narrativa y por la quiebra de la continuidad temporal impiden el desarrollo unidireccional de las historias y facilitan la pluridimensionalidad del sentido, que pasa a ser equívoco y se manifiesta amenazado por la ambigüedad.

Esta misma «confusión» o grosor de la dinámica narrativa implica, a su vez, la imposibilidad de que todos los componentes dramáticos, todos los puntos de vista, todos los vectores en juego, incorporen una funcionalidad exclusiva o inmediata a la evolución central de la historia. La dispersión del material narrativo tiene así, como resultado adicional, la potencialidad de dejar al descubierto agujeros de sentido, interrogantes que nunca acaban de responderse o expectativas que no llegan a verse cumplidas dentro del relato. Al contrario de lo que sucedía en el cine de gángsters, aquí ya no es la consumación completa y cerrada de la historia el único fin al que se dirigen los distintos elementos estructurantes del filme y, a partir de entonces, la clausura preceptiva del relato clásico entra en contradicción con la apertura de diferentes líneas narrativas y con el carácter abierto de éstas.

Dentro de un modelo narrativo que necesita sembrar el relato de pistas para que la abundancia o la dispersión de las huellas acabe haciéndolas ilegibles, que tiende a multiplicar los resortes estructurales, que propicia la saturación de la información (ejemplo paradigmático: *El sueño eterno*) y que hace de la opacidad seña de identidad, la verosimilitud y la nitidez ejemplares de la escritura clásica

se desestabilizan y se quiebran hasta cuestionar la capacidad del espectador para integrar todos los datos en el cauce de un discurso recto y unívoco, cuya continuidad histórica –al menos en su forma primitiva– se desvela imposible.

A mayor abundamiento, la escritura clásica –de inequívoca naturaleza conductista– asimila con dificultad la integración de los componentes psicológicos, de la dimensión psíquica y de los espacios oníricos que incorporan algunos de estos relatos. Es cierto, sin embargo, que el cine clásico puede evocar figurativamente aquellos elementos, pero también lo es que no puede incorporarlos con fluidez dentro de su estricta economía narrativa (véase BENET, 1991, 33), para la que inevitablemente se descubrirán como un obstáculo de carácter paralizador o retardatario, como una rémora discursiva que, no obstante, el cine negro sabe reincorporar de forma productiva a una narración considerablemente compacta y homogénea.

La intromisión de la dimensión psicológica y del espacio onírico plantea, además, un nuevo desafío que no es exclusivo del género, pero que también contribuye a la quiebra de la unidad narrativa. Las historias se encuentran obligadas a discurrir, entonces, entre la representación del mundo consciente y la del inconsciente, buscando para ello convenciones estéticas, pero sobre todo estructurales y procedimentales, con las que se dispersan más todavía los factores dramáticos en juego y se refuerza el espesor y la turbulencia del discurso.

Recapitulemos de nuevo. Frente a la escritura clásica, el cine negro tiende a emborronar el espejismo de la instancia narradora «inexistente», cuestiona la autonomía del enunciado, rompe la funcionalidad narrativa exclusiva y total, dificulta la clausura del relato, desestabiliza la verosimilitud y, como consecuencia de todo ello, amenaza la transparencia. Simultáneamente, su naturaleza reflexiva incorpora dentro de sí la personalización diegética de una instancia narradora, el desdoblamiento de la función enunciadora, la exploración no-narrativa de digresiones colaterales, la apertura de huecos y ambigüedades en el sentido, la disparidad de líneas abiertas y de discursos no cerrados, la dispersión narradora y el es-

pesor estructural, dando como resultado una incipiente visibilidad del trabajo de enunciación.

No todo, sin embargo, es crisis y fractura del clasicismo en la narrativa de la ficción negra. Estas historias pueden resistir las fisuras que introducen en ellas los desajustes y las rupturas señaladas hasta aquí sin llegar a desarticularse como relatos, porque –pese a todo– gozan todavía de una poderosa musculatura causal y dramática. Objetividad y subjetividad, linealidad y disgregación, continuidad y fragmentación son dicotomías que tensan la narración y obstaculizan su transparencia, pero su funcionamiento no trata de impedir la articulación consistente de un discurso ni el despliegue de una eficaz estructura operativa.

Ese discurso y esa estructura, como ya hemos visto, se encuentran ahora desestabilizados (presos de múltiples quiebras y desajustes), pero el objetivo de esta nueva complejidad no consiste en destruir la noción de relato –Godard quedaba todavía muy lejos– ni tampoco en expulsar al espectador de su dinámica. Bien al contrario, lo que se pretende es atrapar a éste en sus redes, introducir su mirada en el laberinto del tejido narrativo y proponer una estrategia de identificación con sus protagonistas que no permita una fácil escapatoria de índole moralista.

Instalado en esta encrucijada (cuya ambivalencia acaba resultando extraordinariamente productiva), el cine negro consigue mantener al espectador prisionero de sus resortes, pero le ofrece –en un intercambio desagradecido– pocas satisfacciones tranquilizadoras para su buena conciencia moral. No podía ser de otra manera cuando éste es invitado a penetrar en una tupida red estructural que no ofrece seguridades, por la que resulta poco confortable transitar y que tiende a minar, subrepticiamente, toda confianza en los valores dominantes.

Seguir las pistas que Philip Marlowe trata de ordenar o compartir tentaciones amorales –e incluso criminales– con respetables ciudadanos de orden se convierte, así, en un ejercicio tan apasionante como repentinamente incómodo a partir del momento en el que se descubre que la abigarrada frondosidad del camino ha difuminado la

orientadora línea divisoria entre el bien y el mal. Es entonces cuando ya resulta imposible abandonar la senda, cuando la dimensión clásica del relato impide cualquier posibilidad de fuga y cuando las fracturas de la narración siegan la hierba bajo los pies de las certezas. En ese momento, el cine negro exhibe –arrogante– su clasicismo y su modernidad.

5. La escritura ambivalente

El gran equívoco que sobrevuela la consideración del cine negro, en tanto que reflejo crítico de la sociedad americana y en cuanto hace referencia a sus componentes criminales, es su lectura como «cine realista», una óptica contra la que se advertía ya en el primer capítulo de este libro. Por lo demás, si el cine, cualquier cine –nos recuerda Edgar MORIN (1972, 7)–, es «una imagen de la imagen perceptiva», y si entre sus capacidades está la de invitarnos a «reflexionar sobre lo imaginario de la realidad y la realidad de lo imaginario», todavía con más razones –las que se vienen desgranando en estas páginas– el cine negro no hace sino devolvernos una reelaboración estilizada de una imagen subjetiva previa (extraída de la sociedad) y, aprovechando la segunda parte de la ecuación, proponernos una reflexión sobre la realidad de esta última.

Las imágenes a las que nos enfrentamos se encuentran mucho más cerca, por lo tanto, del «realismo mítico» al que alude José Antonio HURTADO (1986, 125), o de lo que BORDWELL ha llamado «la motivación realista como coartada» (1985, 77), que de la supuesta componente «novelesca» detectada por TAVERNIER (1992, 72) en la realidad americana para defender el realismo de películas como *Envuelto en la sombra*, *El beso de la muerte* o *Yo creo en ti*. Un realismo, en cualquier caso, capaz de engendrar una imagen con apariencia descarnada, pero también metafórica, de la cara más negra y sórdida de la sociedad americana.

Sin embargo, para que la carga metafórica de aquel reflejo encuentre una plataforma de despegue suficientemente sólida, es pre-

ciso que la puesta en escena de las películas negras construya ese «efecto realidad» que tantas veces ha sido tomado, en bruto y de forma equívoca, como una forma de realismo directo. Ahora bien, se da la circunstancia –al mismo tiempo– que la mirada crítica engendrada por aquella metáfora no se inyecta a título discursivo desde el exterior de los relatos, sino que nace –precisamente– de las formas críticas y problemáticas con las que se expresa en estas ficciones aquel «efecto realidad».

Nos encontramos, pues, ante un proceso doble y simultáneo, que hace tanto más complejo el lenguaje del cine negro como apasionante el estudio de su funcionamiento. Es un mecanismo que necesita utilizar los resortes del cine clásico y del MRI para construir una verosimilitud realista y, simultáneamente, introducir los factores que pongan en crisis dicha escritura y que cuestionen sus fundamentos para sustentar, sobre ellos, la ambigüedad y la complejidad de la representación.

De ambos trabajos de producción textual, fuertemente interrelacionados entre sí, emerge la verosimilitud propia de estas ficciones, que no se crea mediante criterios referenciales ni en función de la realidad, «sino en función de textos (filmes) ya establecidos. Surge más del discurso que de la verdad: es un efecto de *corpus*» (AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, 1989, 144). Se trata, por consiguiente, de una verosimilitud particular, específica del cine negro y necesaria para su cohesión, deudora de la espesa formalización visual consustancial a éste; es decir, construida con los moldes, modos y maneras de este género, y no bajo el dictado de la realidad externa.

Para ubicar con mayor precisión esta noción de realismo habría que recurrir a la que propone José Luis BORAU (1990, 204), al entender que tal concepto supone, más bien, un «enriquecimiento» de lo real, puesto que nace de «la invención, descripción, estructuración y composición de una realidad». Pero incluso esta dimensión –que presupone una intensa mediación subjetiva– es insuficiente para caracterizar las formas con las que se expresa una representación altamente estilizada conforme a patrones icónicos muy codificados y, a mayor abundamiento, más próximos al romanticismo expresionista de la escuela alemana que a las pautas naturalistas del realismo americano.

Muy difícilmente podría ser de otra manera, además, si se tiene en cuenta que la introspección psicológica, la deriva expresionista y la impregnación subjetiva de muchas de estas historias desembocan, incluso, en las atmósferas oníricas que algunas veces envuelven sus imágenes o en las que éstas se sumergen. «Obras de estilo austero y secuencia onírica bajo su realismo aparente» (FERNÁNDEZ SANTOS, 1990, 90), tales filmes exhiben un estatuto ambiguo dentro del cual resulta difícil separar el sueño, la realidad y la imaginación. Los casos bien conocidos de *Laura* y de *La mujer del cuadro*, sin ir más lejos, pueden resultar paradigmáticos de dicha inestabilidad.

Tampoco es infrecuente que sean los propios decorados, o el tratamiento visual que éstos reciben, los factores que faciliten la creación de un entorno teñido de irrealidad y con propensión al ensueño. Esto es, al menos, lo que sucede en algunas secuencias de *La dama de Shanghai* o, con mayor incidencia todavía, en aquellas ficciones que provienen de la literatura de William Irish (Cornell Woolrich), *autor al que «nunca le preocuparon en exceso las apariencias realis*tas o la improbabilidad creciente de los hechos anormales conforme éstos se van acumulando en el relato» (BORAU, 1987), según puede verse en *La dama desconocida* (Siodmak), *Ángel negro* (William Neill) o *Mil ojos tiene la noche* (Farrow), películas contagiadas por el poso onírico-fantástico de sus originales literarios.

Esta naturaleza de doble filo es hija, a su vez, de ese proceso ambivalente que construye y cuestiona, simultáneamente, la verosimilitud realista del género, que impregna todos los recursos visuales y estilísticos habituales en éste y que afecta, en primer lugar, a los resortes que organizan la representación de la violencia. Sobre éstos se ha fundado, en buena parte, la concepción supuestamente realista del cine negro, ya que –efectivamente– cada fase histórica del movimiento ha venido reforzando y haciendo progresivamente más intensa y explícita la expresión de aquella dentro de una evolución abocada, en última instancia, a la evidencia manierista que se extiende al compás de los años cincuenta y que se instala de manera ya definitiva con posterioridad a estas fechas.

Ahora bien, intensidad y evidencia no son magnitudes homogé-

neas. La primera no necesita obligatoriamente de la segunda, y un buen ejemplo de tal independencia puede verse en la precursora *Los sobornados* (1953), donde –como advertía José Luis GUARNER (1988)– «la violencia es extrema (...), pero no se ve: los acontecimientos más brutales ocurren siempre fuera de campo y, seguramente por eso mismo, son más efectivos, sobrecogedores». Dura como el pedernal y seca hasta la osamenta, «la película respira una furia glacial, lúcida, que acaba por crear una sensación de vértigo» muy probablemente porque sus planos «se suceden como tajos de un escalpelo».

Es cierto que Fritz Lang llega en este filme –al igual que en la mayoría de sus películas negras (desde *La mujer del cuadro* hasta *Más allá de la duda*)– a tensar la potencialidad metonímica de la escritura clásica hasta su límite de resistencia (véase PALAO, 1993), pero también que esos «tajos del escalpelo» –asestados, si se quiere, con menor frialdad– son precisamente los instrumentos que hacen posible la representación mayoritariamente elíptica de la violencia en el seno del género.

Sin embargo, la peculiar utilización de los procedimientos elípticos que se lleva a cabo en estas ficciones no sólo propicia la expresión metafórica o elidida de la violencia dentro de una continuidad con apariencia realista, sino que además genera, simultáneamente, tensiones subterráneas, significados dobles, alusiones indirectas, montaje sincopado y continuidad entrecortada; es decir, toda una batería de efectos secundarios que obstaculizan la estabilidad del sentido y que dificultan la linealidad meramente causal del relato. Nos encontramos de nuevo, por lo tanto, frente a un recurso que opera con doble y contradictoria funcionalidad dentro de los textos fílmicos que nos ocupan.

De una parte, la naturalización estilizada de la representación; de otra, la desestabilización de su sentido: una ambivalencia que no es inherente al mecanismo articulador de la elipsis y con la que, desde luego, no se manifiesta ésta en ningún otro género, al menos de forma tan señalada y significativa. De la primera se pueden encontrar ejemplos abundantes en las imágenes de *El sueño eterno*

(paradigma de la escritura clásica), mientras que de la segunda función, frecuentemente unida a la anterior, surgen modalidades variadas en títulos tan heterogéneos como *El halcón maltés*, *Retorno al pasado*, *They Live by Night*, *Deseos humanos*, *El abrazo de la muerte* o, con mayor intensidad todavía, en *El beso mortal*.

El doble proceso señalado afecta también a la iluminación, cuya naturaleza ha dejado de ser ya meramente estética o ambiental (como sucede en el cine de gángsters) para devenir estrictamente dramática y conceptual. Alimentada, como se sabe, por la herencia expresionista que recogen los operadores de Hollywood y que recuperan los directores centroeuropeos fugitivos del nazismo, la luz del cine negro es un componente esencial del sentido dramático de sus ficciones y, al mismo tiempo, su derivación natural, su expresión lumínica más coherente.

El trabajo de iluminación implícito en esta concepción se asienta sobre tres operaciones: el incremento y la diversificación –que no superación–[54] de la luz básica o principal (*key-light*), la retirada progresiva de la luz de relleno (*fill-light*) con el fin de remarcar las sombras creadas por la primera –que la segunda tiende a diluir o compensar– y el refuerzo del contraluz en idéntico sentido. En los casos extremos, la desaparición total de la luz de relleno y la potenciación de las otras dos fuentes lumínicas genera una iluminación de contrastes altos (*high-key*) que acentúa el choque entre la luz y la oscuridad, distorsiona los rostros, endurece su expresión, sumerge las habitaciones en zonas de penumbra, ennegrece las sombras y aumenta la violencia con la que éstas son invadidas por las ráfagas de luz que surcan el encuadre dentro de una confrontación de la que han sido extraídos –o minimizados– los elementos estabilizadores.

Este modelo de iluminación, potencialmente más realista y menos artificial (porque la luz de relleno no existe en la realidad),

54. SÁNCHEZ-BIOSCA (1986, 17) se confunde al hablar de la superación de la *key-lighting*, porque ésta no responde –conceptualmente– al modelo canónico del cine primitivo y del cine clásico, sino que tan sólo es uno de los componentes de aquel sistema, basado en la *three-point studio glamour lighting*; es decir, en la iluminación simultánea con tres fuentes: luz principal, luz de relleno y contraluz.

pronto sería reconducido por operadores y realizadores hacia una dimensión de carácter expresionista mediante la exasperación de sus recursos y por la búsqueda del máximo espesor en el clima resultante. Se crea entonces una atmósfera turbia y densa, invadida por las sombras, habitada por espacios lumínicos rotos y quebrados que pueden llegar a generar una sensación de irrealidad y en los que el predominio del claroscuro dificulta una delimitación nítida o maniquea entre el bien y el mal.

El espacio atmosférico del cine negro puebla la ficción de figuras entrevistas y fisonomías con perfiles borrosos, de movimientos inciertos y situaciones ambiguas, siempre amenazadas por la confrontación –poco geométrica y escasamente racional– entre la luz y la sombra. Es un espacio que no tarda en adquirir cierta autonomía expresiva y que actúa como el líquido amniótico del que se alimentan todo tipo de tormentas éticas y morales, pero también como un tejido visual que, por su propia operatividad y por el grosor de su red, ofrece lo que BENET (1991, 33) ha llamado «una faceta resistente a las conexiones metonímicas, a la mera economía relacional de los elementos que lo componen».

Aquel «espacio devorado por las sombras» se convierte, así, en un factor de resistencia frente a la estructura causal del relato clásico, frente a la inmediata y necesaria rentabilidad narrativa de éste. Las entrañas del claroscuro y la «ocultación» de signos que lleva consigo dispersan o dificultan la asimilación de la puesta en escena por la pura dinámica narradora, y esta barrera produce –nuevamente– un efecto doble. Por un lado, la ambigüedad que empiezan a cobrar la gestualidad o la mera dinámica física de los actores. Por otro, la sugerencia de una densidad psíquica que no proviene solamente del tejido narrativo.

BENET (1991, 33-34) recuerda, a propósito de *Forajidos*, que «en la plenitud del cine clásico, la narración estaba particularmente pegada al cuerpo de los actores, a su gestualidad [...] y la rotundidad de sus gestos, sus acciones, caracterizaban la progresión de la trama. La lágrima, el puñetazo, el beso, dependían estrictamente de un concepto del cuerpo ligado a las necesidades narrativas, en las que siem-

pre encontraban respuesta...», mientras que ahora –como sucede en el título citado– la crueldad de las sombras, la virulencia de la luz o el desordenado encuentro entre ambas generan un *plus* no asimilado de sentido y no siempre recuperable en términos narrativos.

De aquí se deriva, a su vez, la poderosa estilización iconográfica que, por vías dispares, experimentan las diferentes tipologías del género. La caracterización gestual, mímica y de vestuario del detective, de la mujer fatal y del resto de los arquetipos posibles (sobradamente conocidas y estudiadas por otros textos) ya no sólo responde a los requerimientos de la trama y a la dinámica dramática del relato, sino que generan, también, su propia autonomía como tales. Esta independencia confiere a tales figuras un hálito de narcisismo y de autocomplacencia en sus movimientos, una pátina de exhibicionismo en sus maneras y, con ellas, una sugerencia de conflictividad psicológica o de ambigüedad psíquica no derivadas ni necesariamente extraídas de la naturaleza de la historia.

El realismo y la «destrucción del realismo» que conlleva la iluminación corren paralelos a la seca efectividad de la arquitectura visual y a la distorsión provocada por ésta. De cómo es posible que un mismo trabajo de producción textual genere, simultáneamente, inmediatez física y obstáculos a su accesibilidad da cuenta la prolija y ambivalente batería de resortes formales con los que se manifiestan estas ficciones. De nuevo, pues, un mecanismo de doble filo y de frutos contradictorios.

Planificación analítica y trabajo sintético sobre la profundidad de campo. Descripción objetiva y subjetivismo en la escala de planos. Relación directa entre el tamaño de éstos y la situación dramática de los personajes junto a una recomposición expresionista del espacio. Encuadres de lectura diáfana y angulaciones inestables. Composición expresiva, capaz de fijar el sentido de la imagen, y líneas oblicuas o desequilibradas generadoras de inestabilidad y tensión. Montaje armónico, que restituye la ilusión de totalidad enmascarando la discontinuidad, y sucesión de planos que rompe con la escala tradicional de tamaños y angulaciones para buscar efectos de crispación y convulsión. Denotación y connotación. *Raccord* y dis-

yunción. Ritmo tensado y compases de *jazz* bajo una cadencia matemática y exacta.

No se trata sólo, sin embargo, de resortes y mecanismos alternativos o complementarios, sino también de instrumentos duales con rentabilidad equívoca o, cuando menos, polivalente. Así ocurre, por ejemplo, con la profundidad de campo, capaz de extender nitidez sobre el espacio para contrarrestar la debilidad de la iluminación o el entramado del claroscuro, pero también de provocar la distorsión poco realista de los rostros y de los perfiles bajo el efecto de ópticas angulares (necesarias para ensanchar el campo visual y ganar amplitud de foco) que deforman las proporciones y tienden a crear efectos de irrealidad y de angustia.

En definitiva, concisión, sequedad, inmediatez y apariencia de realismo en estrecha convivencia con el virtuosismo formal que engendra espacios opresivos, sensaciones ambiguas, clima de desasosiego, incertidumbre narrativa y desvanecimiento de las fronteras morales. Funcionalidad y expresionismo para responder a las censuras del código Hays con la dispersión y el emborronamiento del sentido. Dualidad formal para expresar el enfrentamiento de los protagonistas con enigmas que, por consiguiente, no son solamente producto de la articulación narrativa, sino también de una puesta en escena y de una visualización decididamente hostil y resistente a la descodificación.

Dentro de esta «barrera» visual que obstaculiza la fluidez del relato y la nitidez de la significación, la utilización de los objetos, la función de los primeros planos y el mecanismo del «fuera de campo» desempeñan papeles de especial relieve. Los primeros son empleados, frecuentemente, como resortes ligados a procesos de índole fetichista (*Perdición*), metafórico (*Los sobornados*) o reflexivo, como sucede con los espejos y con su potencialidad para hablar, al mismo tiempo, de la realidad y de su apariencia, según puede verse en *La mujer del cuadro*, *Deseos humanos* y *El abrazo de la muerte* entre muchas otras.

Los planos cortos, los primeros planos y los planos de detalle que, con cierta asiduidad, abren las secuencias o se intercalan de

forma brusca en medio de una planificación armónica introducen un procedimiento que, como bien han observado Rubio Marco y Marzal Felici[55] a propósito de *Los sobornados*, está más ligado a la lógica asociativa de lo metafórico que a la dinámica causal de la continuidad narrativa. Desempeñan, por lo tanto, una función más paradigmática que sintáctica y aparecen, así, como cuñas de dudosa o, cuando menos, difusa materialidad realista.

A su vez, la utilización del fuera de campo como el lugar obviado por la elipsis o como el espacio al que remite la metonimia (procedimientos habituales del género) aparece como la llave que abre una fisura en la diégesis del relato, como un factor de inmaterialidad que el cine negro explora a conciencia. Y es lógico: en la gramática clásica, recuerda José Luis TÉLLEZ (1981, 44), «el sintagma plano/contraplano impedía toda fuga del significado hacia cualquier lugar indeseable; el espacio de un plano se cerraba sobre su contraplano opuesto» y ofrecía la certeza que supone la totalidad ilusoria del campo dramático. En contrapartida, la ausencia del contracampo impide la confirmación, introduce la incertidumbre implícita en lo que no se representa (lo que la cámara no recoge) y acaba por hacer que la consistencia del discurso se desvanezca o, al menos, se relativice al permitir una fuga de sentido. Las miradas hacia el fuera de campo que abundan en *Retorno al pasado* proporcionan un valioso material para explicar estas fisuras.

Con razón puede verse entonces el cine negro (HURTADO, 1986, 127) como el producto resultante de contemplar el sueño americano «a través de un vidrio oscuro», puesto que son precisamente esa oscuridad de la intermediación, esa condensación enunciativa, esa textura estilística y esa opacidad de la puesta en escena los factores que crean el espesor visual y el frondoso bosque de signos expresivos que, simultáneamente, ofrecen las pistas y ocultan las huellas. La densidad del prisma se muestra impenetrable frente a los mecanismos narrativos y el relato se desvela incapaz de absorber, en forma productiva, tanta contaminación.

55. «Termografía de una venganza», en SÁNCHEZ-BIOSCA (comp.), 1992, 171.

Sabemos, además, que la verosimilitud realista necesita la estética de la transparencia, pero también que el «efecto realidad» se manifiesta aquí con las formas críticas y relativistas construidas por los mecanismos aludidos. Ya no es posible, por lo tanto, la sumisión estricta de todo el trabajo enunciativo y de todos los procesos de producción textual a las necesidades narrativas o a las exigencias de la representación realista, puesto que el cine negro genera un «excedente» expresivo que impide ocultarse al estilo, enmascarar la discontinuidad quebrada de su articulación y disfrazar de totalidad o certidumbre lo que se manifiesta como fragmentario o incierto. La puesta en cuestión de la transparencia dificulta la consideración de la película negra como espejo, supone la quiebra de la ilusión realista y favorece su toma en consideración como metáfora, como texto articulado y como representación estilizada.

Recapitulemos. La construcción de una verosimilitud de apariencia realista y el cuestionamiento simultáneo de la misma son generados por un proceso de doble vertiente. Por efecto de éste, la representación de la violencia adquiere su naturalización estilizada y produce una desestabilización del sentido, la iluminación crea una sugestión de realismo y una densidad expresionista, la arquitectura visual construye una inmediatez funcional y una evidencia connotativa. La función de los objetos, de los primeros planos y del fuera de campo refuerzan la lógica metafórica y perjudican la causalidad realista. Como consecuencia de todo ello, la densidad de la producción estilística y visual cuestiona la transparencia y desestabiliza la representación.

Parece evidente, al reflexionar sobre esta perturbadora duplicidad creadora de tanta ambivalencia, que mientras los primeros términos de aquellas ecuaciones solidifican y consolidan los cimientos que el cine negro mantiene anclados en el MRI, los segundos términos –y los desajustes que éstos producen– tienden a relativizar o cuestionar «la visión totalizadora a la que parecía adecuarse el dispositivo enunciativo clásico» (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1986, 17).

La oscuridad del entramado criminal, la ambigüedad ética del discurso, la inestabilidad del relato y la carga metafórica de las imá-

genes –lejos ya de toda inocencia– se descubren así como un fruto maduro y complejo que no sólo recibe alimento de la narrativa literaria modelo *hard boiled* y de la escuela expresionista alemana (con ser éstas las dos corrientes culturales de mayor peso específico en su gestación), sino también de una coyuntura socioeconómica (la que atraviesa Estados Unidos durante y después de la guerra), industrial (la crisis en ciernes del sistema de producción de los estudios) y lingüística (la gestación incipiente de la modernidad en el seno del modelo clásico) que convergen para hacer posible que Sam Spade, Philip Marlowe, Phillys Dietrichson, Laura Hunt, Michael O'Hara, Nick Bianco, Jeff Murray o Dix Handley, entre muchos otros inolvidables protagonistas, lleguen a cobrar existencia propia mientras se adentran, inevitablemente, en las tierras movedizas de un universo ético pantanoso.

Criaturas de ficción que testimonian, por dramaturgia y por estilización, la enfermedad de la sociedad en la que sobreviven o en la que medran, los héroes del cine negro son sombras que han perdido la nitidez y cuyo dibujo iconográfico avanza –frecuentemente a tientas– en medio de la niebla creada por las enérgicas y vigorosas pinceladas de sus creadores. Personajes y ficciones que extraen su definición y su indefinición, al mismo tiempo, de la poderosa y *visible* red textual en la que se encuentran atrapados y a la que deben su identidad.

El estilo y la personalidad narrativa se convierten, así, en los factores de mayor consistencia para unificar o identificar la diversidad de universos referenciales, de ciclos y de corrientes que subsisten en el conjunto de la producción contaminada por la pulsión criminal. En ningún otro género nacido al calor del Hollywood clásico puede encontrarse, de hecho, una atención tan marcada hacia el estilo o puede llegarse, incluso, hasta el punto extremo de que éste aparezca como un valor en sí mismo. En ningún otro espacio genérico llega a cuestionarse tanto el sentido dramático y moral de sus imágenes, y en ningún otro cauce ficcional la estructura narrativa y la textura visual adquieren el grosor y la pregnancia que ambas manifiestan en estas películas.

Nos encontramos, por consiguiente, ante un género en el que la riqueza metafórica de su dramaturgia deriva no sólo de las profundas raíces que sus imágenes hunden en el imaginario colectivo del que se alimentan, sino también de la compleja estructura narrativa y estilística puesta en juego por sus ficciones. La espesa consistencia de todo ese trabajo enunciativo y el refinamiento estilístico que lleva consigo (más el grado de autoconciencia creativa, de abstracción estilizadora y de reflexión sobre sí mismo) contribuyen a llamar la atención sobre su propio lenguaje y a engendrar en su seno un germen de modernidad sobre el que muy escasamente se ha reparado.

Situado en esta encrucijada de doble vertiente, el cine negro expresa, por una parte, toda la riqueza interior y toda la versatilidad que habían convertido a la escritura clásica –al amparo del MRI– en un lenguaje universal capaz de engendrar en su seno una productiva pluralidad de opciones estilísticas y, por otro lado, su propia tendencia a problematizar o poner en cuestión ese modelo de escritura –tanto en lo que se refiere a sus códigos narrativos como a sus pautas estéticas y estilísticas– hasta prefigurar la naturaleza de su crisis inmediata, alimentada en su interior a base de tensar y explorar hasta el límite la potencialidad naturalista y la transparencia diegética propias del clasicismo.

Probablemente por esta misma esquizofrenia –síntoma adicional de su propia heterodoxia– el cine negro encuentra tantas dificultades para ubicarse como un género propiamente dicho siendo al mismo tiempo un movimiento, según se adelantaba en el capítulo inicial. Ahora queda al descubierto, de forma más concreta, cómo la inestabilidad de sus códigos de verosimilitud y de sus cánones rituales, junto con la pluralidad de formatos narrativos que habitan en su interior, encierran una potencialidad de disidencia y resultan tan difíciles de organizar dentro de un cauce genérico estricto, y de ahí el tamaño forzosamente reducido de esa almendra central susceptible de ser analizada como un género en sí mismo.

En cualquier caso, semejante conjunción de factores y de formulaciones entrecruzadas, de signos de madurez y de síntomas de crisis, hace posible que podamos hablar del cine negro como del lugar

en el que convergen un momento histórico y un espacio mítico-narrativo marcados por el tránsito fronterizo entre el esplendor de la era clásica y la intuición de la modernidad. Más exactamente, como el eslabón de engarce en cuyo territorio conviven la rica complejidad de su presente y los interrogantes que despiertan sus promesas de futuro.

VI
LA PARADOJA EPILOGAL

Dos películas que surgen en 1959 y 1960 respectivamente, filmadas todavía –y quizá de forma significativa– en blanco y negro a pesar de aparecer en fechas tan tardías para semejante estética (cuando ya el grueso de la producción, inclusive la del género, se rodaba en color), vienen a condensar en términos emblemáticos, como ya se ha dicho, la síntesis, el compendio y la recapitulación de un movimiento que daba, con ellas, las últimas bocanadas de talante clásico. Eran *Anatomía de un asesinato* (Preminger) y *La ley del hampa* (Boetticher), dos títulos que –además– tenían la virtualidad de cerrar también, con formas epilogales, las dos grandes formulaciones: el cine negro y el cine de gángsters.

Ahora bien, hasta llegar a dicha altura del calendario, la serie negra y criminal había recorrido ya un largo trecho sumergida en esa compleja mutación que venía transformando lo más íntimo de su naturaleza. Algunos de los rasgos inherentes a ese proceso (puestos de relieve por las películas de los años cincuenta) se han rastreado ya en el capítulo dedicado a perfilar las distintas corrientes, fases y ciclos conformados por aquellas, pero ¿cuáles eran los factores que pusieron en marcha un proceso de cambio tan significativo? ¿Dónde se localizan los impulsos que dirigen la transformación? ¿En qué momento se pierde la conexión con los referentes sociales y a qué se debe tal divorcio? ¿Qué tipo de articulaciones se habían roto para que este movimiento comenzara a perder la tensión de sus músculos unitarios y a diluirse en la pluralidad de perfiles, moldes narrativos y códigos estéticos que empiezan a proliferar en el paisaje de la producción a partir de esta década?

Responder a estas preguntas, siquiera sea a título orientativo, implica la consideración de los años cincuenta como una fase transi-

tiva, profundamente marcada en su fisonomía visual y dramática por los cambios (industriales, sociales y culturales) que, desde fuera y desde el interior de Hollywood, van a provocar ni más ni menos que el agotamiento de la era clásica y el nacimiento de la modernidad. Sólo así puede entenderse que la transformación, primero, y el ocaso posterior del cine negro no resulte ser, a la postre, más que un sintoma adicional y complementario –aunque bien expresivo– de dicha evolución.

Una gran fractura histórica de naturaleza interna y tres poderosos factores operantes desde el exterior se descubren como desencadenantes fundamentales de la transformación. La primera tiene su origen en la crisis de los grandes estudios abierta por la sentencia antimonopolio del Tribunal Supremo en 1949 y por la posterior caída en picado de la cifra de espectadores.[56] Adicionalmente, estos acontecimientos darán lugar a una fuerte transformación del sistema de producción en aspectos decisivos, a la remodelación del viejo *star-system* y a los sucesivos relevos generacionales que van a renovar la nómina creativa encargada de escribir y filmar las nuevas imágenes.

El fenómeno de los géneros, como ya se ha explicado, es un producto consustancial al sistema de producción del Hollywood clásico y el desmantelamiento progresivo de éste llevará aparejado, de forma inevitable, el reciclaje de aquellos y la puesta en cuestión de sus fundamentos. Ni siquiera un movimiento como el del cine negro, que extiende sus fronteras más allá del núcleo genérico propiamente dicho, y que se ramifica –de forma dúctil y heterogénea– por diferentes corrientes y formulaciones, podrá mantener su identidad heterodoxa a salvo de algunas transformaciones decisivas para su futuro inmediato.

Sobre esta grieta determinante actúan después, durante los años

56. Desde 1948 hasta 1952, la asistencia semanal a las salas de cine desciende en casi cuarenta millones de espectadores; en 1955 se habían perdido cinco millones más y, cuatro años después, todavía se pierden otros cinco millones respecto a 1957. En 1954, la producción total de películas ha caído hasta la cifra de 253, casi la mitad de las producidas trece años antes, y todavía bajará hasta los 154 títulos de 1960. En 1958 ya sólo quedan en el país 11.300 cines, mientras que en 1945 había 20.355 locales.



Sed de mal (1958)

de referencia, los efectos que la «caza de brujas» y la resaca interna de la «guerra fría» van a producir (tanto sobre los guionistas y directores en activo como sobre el carácter de la producción), el nuevo clima creado en el país tras la publicación del informe Kefauver sobre el crimen organizado (con la repercusión que dicha investigación y tal atmósfera tendrán sobre el protagonismo de las ficciones) y, finalmente, la emergencia de la pequeña pantalla como pujante adversario competitivo.

El afán inquisitorial y parafascista del macartismo provoca, por su parte, el silencio de varios creadores importantes entre quienes más se habían significado por su interés hacia el género, dado el exilio de unos pocos (Dassin, Losey), el regreso a Europa de otros (Lang, Siodmak) y el ostracismo obligado de algunos que se quedaron (Polonsky, Rossen), además de generar –sobre todo– un clima conformista y conservador, de repliegue hacia posiciones contem-

porizadoras, de dimisión ideológica y de renuncia crítica que se extiende, en lo individual y en lo colectivo, por todas las arterias y los estudios de Hollywood.

En semejante caldo de cultivo cada vez quedaba menos espacio para seguir emborronando la frontera establecida por los valores dominantes entre el mal y el bien, entre los defensores de la ley y los excluidos por ésta bajo una aplicación rígida de sus preceptos. El discurso revulsivo del cine negro, sus métodos expresivos, sus propias formas y maneras, entraban en contradicción con el moralismo y la hipocresía que se instalaron en el universo cinematográfico durante este período. Ningún otro género, de hecho, desafiaba tanto y con tanta carga de profundidad los fundamentos ideológicos y éticos de la «caza de brujas» y del fariseísmo generado por sus consecuencias.

En el mismo sentido empujaba la aparición en 1952 del informe senatorial sobre la extensión del crimen organizado y el impacto social que produjo su difusión. Bajo el efecto propagandístico de la activa lucha contra la delincuencia mantenida por las instituciones federales, el cine policial de aquellas fechas se vuelve más complaciente con los representantes del orden, perfila a sus protagonistas de uno y otro bando con mayor maniqueísmo y, por lo tanto, se hace menos ambiguo y menos negro, si bien –como ya se ha visto– las aportaciones más interesantes que todavía surgirán durante la década dentro de esta corriente no dudarán en apartarse lo máximo posible de tal orientación.

Por otra parte, la irrupción progresivamente masiva de la pequeña pantalla en los hogares americanos se desvelará como un factor decisivo al producir importantes y variados efectos en cascada. En primer lugar, el desplazamiento de los grandes recursos de los estudios, de las nóminas creativas más prestigiosas y, por consiguiente, de las competitivas producciones de serie «A» hacia contornos genéricos menos comprometidos (ideológica y moralmente) y más espectaculares. Después, como consecuencia de lo anterior, el refugio progresivo del cine criminal en el receptáculo de la serie «B», tomando a ésta como marco habitual para su desarrollo y, en paralelo, la proximidad que experimentan esta línea de trabajo y las

pequeñas producciones televisivas. El corolario inevitable obligaba a compartir las ficciones del género entre estas últimas y el cine de serie «B», por lo que –a los efectos aquí rastreados– éste no tardaría en convertirse en una especie de «reducto en decadencia tomado por el enemigo», como diría Miguel Marías.

La interacción entre todos estos vectores dará como resultado la conversión de un territorio que antes era terreno fértil y propicio para la exploración de su potencialidad crítica por parte de cineastas que o bien gozaban de un prestigio consolidado en la industria, o bien se caracterizaban por su expresa militancia izquierdista o liberal, en un campo disponible para el trabajo, siempre respetable y muchas veces particularmente interesante, de los directores habituales en la serie «B»: Sam Fuller, Donald Siegel, Phil Karlson, Lewis Allen, John Farrow, Roger Corman, etcétera. A fin de cuentas éste será el reducto del que irán saliendo, desde 1955 y, sobre todo, durante los años sesenta, las aportaciones más interesantes ofrecidas por las distintas corrientes del género.

Adicionalmente, Hollywood iba a cimentar una buena parte de su respuesta frente al reto televisivo sobre dos elementos formales: el color y los formatos, factores que –tomados en sí mismos– no tenían por qué actuar en contra del cine negro, puesto que –potencialmente– abrigaban en su naturaleza ontológica una promesa de mayor realismo y de mayor amplitud en la mirada. De forma paradójica, sin embargo, esa potencialidad supuestamente «realista» se desvelaría doblemente contradictoria con un género que –como ya se ha explicado en otros capítulos– no pretendía tanto ofrecer un «espejo» de la vida como generar un diálogo crítico con algunas de sus más opacas manifestaciones sociales y que, al mismo tiempo, emprenderá –de entonces en adelante– una aproximación de índole manierista y referencial hacia su propio pasado como formulación mítica. La «irrealidad» del color primitivo resultará, por lo demás, una excelente compañía para la reconsideración de los arquetipos que habitaban las formas clásicas y que podían ser reconocibles por los espectadores.

El abandono o, si acaso, la puesta en cuestión del «efecto reali-

dad» que todavía buscaba –si bien de una forma crítica y problemática– el cine negro clásico, la nueva formulación de los estereotipos a la luz de distintos referentes sociales y la aparición de una conciencia metalingüística en buena parte de las concepciones narrativas llevarán la serie negra, progresivamente, hacia un espacio en el que el propio género acabará por sustituir a la realidad como referente de las imágenes. Es el paso definitivo para que el manierismo estilístico ya detectable en ficciones como *Chicago, año treinta* (1958) o *La ley del hampa* (1960) deje paso a la abierta reflexión sobre el propio cine de gángsters que luego propondrán *Código del hampa* (The Killers; Donald Siegel, 1964), *El joven Dillinger* (Young Dillinger; Terry Morse, 1964), *La matanza del día de San Valentín* (The St. Valentine´s Day Massacre; Roger Corman, 1967) o *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967).

Este último título, de hecho, viene a plantear una distancia reflexiva entre la historia que se está narrando y la manera de contarla, incisión de particular relieve para una tendencia que, en tales fechas, se deslizaba ya abiertamente por el tobogán de la evocación nostálgica de una mitología pretérita con la que no siempre se dialogaba, desde las imágenes, con la suficiente reserva crítica. Ahora bien, si en el terreno del cine de gángsters la evolución de éste dejaba huellas inequívocas sobre los nuevos filmes, casi siempre en la estela –confesada o no– de su etapa fundacional, en el campo del cine negro propiamente dicho las cosas fueron mucho menos claras.

Algunos de los títulos más significativos de éste, dentro de la nueva etapa, vienen a proponer una «relectura» de la tradición clásica trazada desde la conciencia de crisis, desde el desengaño existencial y desde las contradicciones que libera el emblemático contexto social y político en el que surgen, de tal manera que películas como *A quemarropa* (Point Blank; John Boorman, 1967), *A sangre fría* (In Cold Blood; Richard Brooks, 1967) o *La jungla humana* (Coogan´s Bluff; Donald Siegel, 1968), todavía tratan de moverse sobre el estrecho filo de navaja expresado por la confluencia entre los ecos asumidos de un clasicismo ya imposible y la revisión crítica del mismo.

Basadas simultáneamente en la tradición, de la que toman la resonancia de una mitología y de una determinada iconografía, y en la modernidad de la que son hijas inequívocas, estas obras avanzan –con su propia y poderosa individualidad– una cuádruple realidad que toma carta de naturaleza a partir de entonces: el eclecticismo disperso por el que va a caminar la producción de la serie negra, la desconexión de ésta respecto a las urgencias autonarrativas de su propio tiempo, el reciclaje de las viejas fórmulas y la búsqueda de nuevas expresiones. Lejos de integrarse estos títulos en una codificación susceptible de ser analizada desde la perspectiva más o menos uniforme del género, son productos que no responden ya a unas expectativas sociales estables y que surgen como manifestaciones puntuales y aisladas sin apenas relación entre ellas.

Y es que la llegada de los años sesenta sorprendió a Hollywood cuando el optimismo inicial de esta década, impulsado por la liberal «nueva frontera» kennedyana, sólo podía incidir ya sobre las ficciones criminales en forma de nuevas parcelas conquistadas para la libertad de expresión; es decir, para la representación de la violencia y para la reflexión sobre ella. En aquellos momentos, la ruptura de los arquetipos clásicos puede darse por definitiva, la evolución de las fuentes literarias es un hecho consumado, el desvanecimiento de las fronteras genéricas dentro de la producción es ya una realidad (y con ella, también, un abierto mestizaje mucho más amplio que la contaminación subterránea siempre existente) y el recambio generacional de la nómina creativa ha terminado por modificar de raíz el panorama de los escritores y cineastas que se acercan al género.

En esta coyuntura, la representación expresa de la violencia desplaza a su metáfora, el silogismo explícito toma el lugar de la metonimia, el color disuelve las texturas de los grises y el relato ilumina las entrañas negras de la ficción criminal para instalar, en su lugar, la ilustración externa de los conflictos delictivos. La fractura de la escritura clásica y el abandono progresivo del lenguaje tropológico hace que aquella se muestre progresivamente consciente de sí misma y tienda a revestir de búsqueda estilística y nervio visual su nueva pulsión exhibicionista.

Las nuevas películas expresan, de esta manera, la asimilación y la crisis de la herencia clásica en estrecha contigüidad con el dinamismo moral de su propia contemporaneidad. Sus discursos respectivos desvelan, abiertamente, su condición de construcciones textuales que invitan a ser leídas como tales. Su identidad se fundamenta ahora sobre el reconocimiento de sus convenciones formales, pero no ya en tanto que resortes para conferir verosimilitud de género a la representación, sino como figuras de estilo plenamente autoconscientes de su papel.

El trabajo progresivamente intenso y deliberadamente visible sobre estos rasgos formales, entendidos como medios de articulación que exhiben su propia textura y densidad visual, enfrenta a la nueva escritura con la naturaleza de fondo del cine negro, siempre mal avenida con cualquier asomo de evidencia cuando éste se despega de la raíz clásica con la que o bien convivía, o bien batallaba, en el seno de sus películas más representativas. La eclosión abierta del formalismo autodenotativo entra así en contradicción con las intrincadas duplicidades y dicotomías internas que fundamentaban el lenguaje de la ficción negra, y de esta nueva encrucijada nace una extraña paradoja epilogal: la muerte del género a manos de la modernidad que él mismo engendró en su interior.

Podría decirse, a modo de recapitulación, que a las puertas de esta profunda y generalizada metástasis, cuyo curso acabará dando con los huesos del cine negro en la diáspora ecléctica a la que se entrega el *thriller* de los años sesenta, *Anatomía de un asesinato* deviene la autopsia del movimiento y *La ley del hampa* acaba por embalsamarlo. O, lo que es igual: Preminger abre el cadáver y Boetticher hace de taxidermista poco después de que Aldrich y Welles, exponentes inequívocos de un Hollywood inconforme y en rebeldía contra sus progenitores, hubieran asesinado, sucesivamente, a los heredados arquetipos del detective (*El beso mortal*) y del policía (*Sed de mal*). Ya no quedaban representantes del orden ni siquiera para vigilar la exhumación de los restos.

FILMOGRAFÍA ESENCIAL

1927. *La ley del hampa* (Underworld). Director: Josef Von Sternberg. Intérpretes: George Bancroft, Evelyn Brent, Clive Brook.

1928. *Los muelles de Nueva York* (The Docks of New York). Director: Josef Von Sternberg. Intérpretes: George Bancroft, Betty Compson, Olga Baclanova.

1931. *Hampa dorada* (Little Caesar). Director: Mervyn LeRoy. Intérpretes: Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr., Glenda Farrell.

1931. *Las calles de la ciudad* (City Streets). Director: Rouben Mamoulian. Intérpretes: Sylvia Sidney, Gary Cooper, Paul Lukas.

1931. *The Criminal Code*. Director: Howard Hawks. Intérpretes: Walter Huston, Phillips Holmes, Constance Cummings.

1931. *El enemigo público* (Public Enemy). Director: William Wellman. Intérpretes: James Cagney, Edward Woods, Jean Harlow.

1932. *Scarface, el terror del hampa* (Scarface). Director: Howard Hawks. Intérpretes: Paul Muni, Ann Dvorak, George Raft.

1932. *Soy un fugitivo* (I Am a Fugitive from a Chain Gang). Director: Mervyn LeRoy. Intérpretes: Paul Muni, Glenda Farrell, Helen Vinson.

1933. *Veinte mil años en Sing Sing* (20.000 Years in Sing Sing). Director: Michael Curtiz. Intérpretes: Spencer Tracy, Bette Davis, Arthur Byron.

1935. *Contra el imperio del crimen* (G-Men). Director: William Keighley. Intérpretes: James Cagney, Ann Dvorak, Margaret Lindsay.

1935. *La llave de cristal* (The Glass Key). Director: Frank Tuttle. Intérpretes: Edward Arnold, George Raft, Claire Dodd.

1936. *Furia* (Fury). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Spencer Tracy, Sylvia Sidney, Bruce Cabot.

1937. *Sólo se vive una vez* (You Only Live Once). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Henry Fonda, Sylvia Sidney, Barton McLane.

1938. *Angels with Dirty Faces*. Director: Michael Curtiz. Intérpretes: James Cagney, Pat O´Brien, Humphrey Bogart.

1939. *The Roaring Twenties*. Director: Raoul Walsh. Intérpretes: James Cagney, Humphrey Bogart, Priscilla Lane.

1939. *Each Dawn I Die*. Director: William Keighley. Intérpretes: James Cagney, George Raft, Jane Bryan.

1940. *Pasión ciega* (They Drive by Night). Director: Raoul Walsh. Intérpretes: George Raft, Humphrey Bogart, Ann Sheridan.

1941. *El último refugio* (High Sierra). Director: Raoul Walsh. Intérpretes: Humphrey Bogart, Ida Lupino, Joan Leslie.

1941. *El halcón maltés* (The Maltese Falcon). Director: John Huston. Intérpretes: Humphrey Bogart, Mary Astor, Sidney Greenstreet.

1943. *La sombra de una duda* (Shadow of a Doubt). Director: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Joseph Cotten, Teresa Wright, Hume Cronyn.

1944. *Historia de un detective* (Murder My Sweet). Director: Edward Dmytryk. Intérpretes: Dick Powell, Claire Trevor, Anne Shirley.

1944. *Perdición* (Double Indemnity). Director: Billy Wilder. Intérpretes: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson.

1944. *La dama desconocida* (Phantom Lady). Director: Robert Siodmak. Intérpretes: Franchot Tone, Alan Baxter, Ella Raines.

1944. *Laura* (Laura). Director: Otto Preminger. Intérpretes: Dana Andrews, Gene Tierney, Clifton Webb.

1944. *La mujer del cuadro* (The Woman in the Window). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey.

1945. *Alma en suplicio* (Mildred Pierce). Director: Michael Curtiz. Intérpretes: Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott.

1945. *Ángel o diablo* (Fallen Angel). Director: Otto Preminger. Intérpretes: Dana Andrews, Alice Faye, Linda Darnell.

1945. *La escalera de caracol* (The Spiral Staircase). Director: Robert Siodmak. Intérpretes: Dorothy McGuire, George Brent, Kent Smith.

1945. *La casa de la calle 92* (The House on 92nd. Street). Director: Henry Hathaway. Intérpretes: William Eythe, Lloyd Nolan, Signe Hasso.

1945. *Perversidad* (Scarlet Street). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea.

1946. *El sueño eterno* (The Big Sleep). Director: Howard Hawks. Intérpretes: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely.

1946. *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice). Director: Tay Garnett. Intérpretes: Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway.

1946. *A través del espejo* (The Dark Mirror). Director: Robert Siodmak. Intérpretes: Olivia de Havilland, Lew Ayres, Thomas Mitchell.

1946. *Forajidos* (The Killers). Director: Robert Siodmak. Intérpretes: Burt Lancaster, Edmond O´Brien, Ava Gardner.

1946. *La dama del lago* (Lady in the Lake). Director: Robert Montgomery. Intérpretes: Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan.

1946. *Gilda* (Gilda). Director: Charles Vidor. Intérpretes: Rita Hayworth, Glenn Ford, George MacCready.

1947. *Cuerpo y alma* (Body and Soul). Director: Robert Rossen. Intérpretes: John Garfield, Lilli Palmer, Hazel Brooks.

1947. *Senda tenebrosa* (Dark Passage). Director: Delmer Daves. Intérpretes: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Agnes Moorehead.

1947. *Encrucijada de odios* (Crossfire). Director: Edward Dmytryk. Intérpretes: Robert Young, Robert Mitchum, Robert Ryan.

1947. *Retorno al pasado* (Out of the Past). Director: Jacques Tourneur. Intérpretes: Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas.

1947. *El beso de la muerte* (Kiss of Death). Director: Henry Hathaway. Intérpretes: Victor Mature, Richard Widmark, Brian Donlevy.

1947. *Callejón sin salida* (Dead Reckoning). Director: John Cromwell. Intérpretes: Humphrey Bogart, Lizabeth Scott, Morris Carnovsky.

1947. *They Live by Night.* Director: Nicholas Ray. Intérpretes: Farley Granger, Cathy O´Donnell, Howard Da Silva.

1948. *Force of Evil.* Director: Abraham Polonsky. Intérpretes: John Garfield, Thomas Gomez, Beatrice Pearson.

1948. *Secreto tras la puerta* (Secret Beyond the Door). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Joan Bennett, Michael Redgrave, Anne Revere.

1948. *La dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai). Director: Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane.

1948. *Yo creo en ti* (Call Northside 777). Director: Henry Hathaway. Intérpretes: James Stewart, Lee J. Cobb, Helen Walker.

1948. *El abrazo de la muerte* (Criss Cross). Director: Robert Siodmak. Intérpretes: Burt Lancaster, Yvonne de Carlo, Dan Duryea.

1948. *La ciudad desnuda* (The Naked City). Director: Jules Dassin. Intérpretes: Barry Fitzgerald, Don Taylor, Howard Duff.

1949. *El misterio de una desconocida* (Chicago Deadline). Director: Lewis Allen. Intérpretes: Alan Ladd, Donna Reed, June Havoc.

1949. *Llamad a cualquier puerta* (Knock on Any Door). Director: Nicholas Ray. Intérpretes: Humphrey Bogart, John Derek, George MacCready.

1949. *Relato criminal* (The Undercover Man). Director: Joseph H. Lewis. Intérpretes: Glenn Ford, Nina Foch, James Whitmore.

1949. *El demonio de las armas* (Gun Crazy / Deadly is the Female). Director: Joseph H. Lewis. Intérpretes: John Dahl, Peggy Cummings, Morris Carnovsky.

1949. *Al rojo vivo* (White Heat). Director: Raoul Walsh. Intérpretes: James Cagney, Edmond O'Brien, Margaret Wycherly.

1950. *La jungla del asfalto* (The Asphalt Jungle). Director: John Huston. Intérpretes: Sterling Hayden, Louis Calhern, Sam Jaffe.

1950. *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard). Director: Billy Wilder. Intérpretes: William Holden, Gloria Swanson, Erich Von Stroheim.

1950. *In a Lonely Place*. Director: Nicholas Ray. Intérpretes: Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy.

1951. *Brigada 21* (Detective Story). Director: William Wyler. Intérpretes: Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix.

1951. *Cartas envenenadas* (The Thirteenth Letter). Director: Otto Preminger. Intérpretes: Charles Boyer, Linda Darnell, Constance Smith.

1951. *Extraños en un tren* (Strangers on a Train). Director: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Farley Granger, Robert Walker, Ruth Roman.

1952. *Deadline USA*. Director: Richard Brooks. Intérpretes: Humphrey Bogart, Kim Hunter, Ethel Barrymore.

1952. *Angel Face* (Angel Face). Director: Otto Preminger. Intérpretes: Jean Simmons, Robert Mitchum, Herbert Marshall.

1952. *Clash by Night*. Director: Fritz Lang. Intérpretes: Barbara Stanwyck, Paul Douglas, Robert Ryan.

1953. *Gardenia azul* (The Blue Gardenia). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Anne Baxter, Richard Conte, Ann Sothern.

1953. *Los sobornados* (The Big Heat). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Glenn Ford, Gloria Grahame, Alexander Scourby.

1953. *Manos peligrosas* (Pickup on South Street). Director: Sam Fuller. Intérpretes: Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter.

1953. *Niágara* (Niagara). Director: Henry Hathaway. Intérpretes: Joseph Cotten, Marilyn Monroe, Jean Peters.

1954. *Riot in Cell Block 11*. Director: Donald Siegel. Intérpretes: Neville Brand, Emile Meyer, Frank Faylen.

1954. *Deseos humanos* (Human Desire). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Gloria Grahame, Glenn Ford, Broderick Crawford.

1955. *Semilla de maldad* (The Blackboard Jungle). Director: Richard Brooks. Intérpretes: Glenn Ford, Anne Francis, Louis Calhern.

1955. *El beso mortal* (Kiss Me Deadly). Director: Robert Aldrich. Intérpretes: Ralph Meeker, Albert Dekker, Cloris Leachman.

1955. *Sábado trágico* (Violent Saturday). Director. Richard Fleischer. Intérpretes: Richard Egan, Victor Mature, Stephen McNally.

1955. *La casa de bambú* (The House of Bamboo). Director: Sam Fuller. Intérpretes: Robert Stack, Robert Ryan, Shirley Yagamuchi.

1956. *Mientras Nueva York duerme* (While the City Sleeps). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Dana Andrews, George Sanders, Ida Lupino.

1956. *Más allá de la duda* (Beyond a Reasonable Doubt). Director: Fritz Lang. Intérpretes: Dana Andrews, Joan Fontaine, Sidney Blackmer.

1956. *Atraco perfecto* (The Killing). Director: Stanley Kubrick. Intérpretes: Sterling Hayden, Marie Windsor, Jay C. Flippen.

1957. *Baby Face Nelson*. Director: Donald Siegel. Intérpretes: Mickey Rooney, Cedric Hardwicke, Carolyn Jones.

1958. *Chicago, año 30* (Party Girl). Director: Nicholas Ray. Intérpretes: Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb.

1958. *Sed de mal* (Touch of Evil). Director: Orson Welles. Intérpretes: Charlton Heston, Orson Welles, Janet Leigh.

1959. *Anatomía de un asesinato* (Anatomy of a Murder). Director: Otto Preminger. Intérpretes: James Stewart, Ben Gazzara, Lee Remick.

1960. *La ley del hampa* (The Rise and Fall of Legs Diamond). Director: Budd Boetticher. Intérpretes: Ray Danton, Karen Steele, Elaine Stewart.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

A) Libros

ALLOWAY, Lawrence, *Violent America: The Movies 1946-1964*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1971.

BAXTER, John, *The Gangster Film*, Londres y Nueva York, A. Zwemmer y A. S. Barnes and Co., 1970.

BENET, Vicente J., *El tiempo de la narración clásica. Los films de gángsters de Warner Bros (1930-1932)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

BOOKBINDER, Robert, *Classic of the Gangster Film*, Secaucus, Nueva Jersey, Citadel Press, 1985.

BORDE, Raymond y CHAUMETON, Etienne, *Panorama du film noir américain*, París, Les Éditions de Minuit, 1955 (trad. cast.: *Panorama del cine negro*, Buenos Aires, Losange, 1958).

BRION, Patrick, *Le Film noir*, París, Nathan Image, 1991.

CAULIEZ, Jean-Armand, *Le Film criminel et le film policier*, París, Les Éditions du Cerf, 1956.

CAVALCANTI DE PAVIA, Salvyano, *O gangster no cinema*, Río de Janeiro, Andes, 1955.

CIMENT, Michel, *Le Crime à l´ecran. Une Histoire de l´Amerique*, Evreux, Gallimard, 1992.

CLARENS, Carlos, *Crime Movies. An Illustrated History*, Londres, Secker and Warburg, 1980.

CLARK, Al, *Raymond Chandler in Hollywood*, Londres, Proteus, 1982.

COMA, Javier, *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama, 1986.

COMA, Javier, *Diccionario del cine negro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.

CONQUEST, John, *Trouble is Their Business. Private Eyes in Fiction, Film and Television, 1927-1988*, Nueva York y Londres, Garland Publishing Inc., 1990.

COPJEC, Joan (comp.), *Shades of Noir*, Londres y Nueva York, Verso, 1993.

CROWTHER, Bruce, *Film Noir. Reflections in a Dark Mirror*, Londres, Columbus Books, 1988.

EVERSON, William, *The Detective in Film*, Secaucus, Nueva Jersey, Citadel Press, 1972.

GABREE, John, *Gangsters. From «Little Caesar» to «The Godfather»*, Nueva York, Pyramid Publications, 1973.

GUERIF, François, *Le film noir americain*, París, Henri Veyrier, 1979 (trad. cast.: *El cine negro americano*, Barcelona, Martínez Roca, 1988).

HIRSCH, Foster, *Film Noir. The Dark Side of the Screen*, Nueva York, Da Capo Press, 1981.

HURTADO, José Antonio, *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra*, Valencia, Nau Llibres, 1986.

KAPLAN, Ann (comp.), *Women in Film Noir*, Londres, British Film Institute, 1978.

KARIMI, Amir M., *Toward a Definition of the American Film Noir (1941-1949)*, Nueva York, Arno Press, 1976.

KRUTNIK, Frank, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres y Nueva York, Routledge, 1991.

LATORRE, José María y COMA, Javier, *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Dirigido por, 1981.

MC ARTHUR, Colin, *Underworld USA*, Londres, Secker and Warburg, 1972.

OTTOSON, Robert, *A Reference Guide to the American Film Noir: 1940-1958*, Metuchen, Nueva Jersey y Londres, Scarecrow Press Inc., 1981.

PARISH, James Robert y PITTIS, Michael R., *The Great Gangster Pictures*, Metuchen, Nueva Jersey, Scarecrow Press Inc., 1976.

PENDO, Stephen, *Raymond Chandler on Screen. His Novels into Film*, Metuchen, Nueva Jersey, Scarecrow Press Inc., 1976.

PONCE, Vicente (comp.), *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1986.

ROSOW, Eugene, *Born to Lose. The Gangster Film in America*, Nueva York, Oxford University Press, 1978.

SELBY, Spencer, *Dark City. The Film Noir*, Londres, McFarland and Company Inc., 1984.

SHADOIAN, Jack, *Dreams and Dead Ends: The American Gangsters / Crime Film*, Cambridge y Londres, MIT Press, 1977.

SILVER, Alain y WARD, Elizabeth (comps.), *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, Woodstock, Nueva York, The Overlook Press, 1979.

SKENE MELVIN, David y Ann, *Crime, Detective, Espionage, Mistery and Thriller Fiction & Film*, Westport (Connecticut) y Londres, Greenwood Press, 1980.

TELOTTE, J. P., *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, Illinois, University of Illinois Press, 1989.

TUSKA, Jon, *The Detective in Hollywood*, Nueva York, Doubleday and Co., 1978.

TUSKA, Jon, *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1984.

B) Artículos, estudios y monografías

ALLER, Luis R., "*Scarface* de Howard Hawks", en *Dirigido por...*,105, junio de 1983

BENET, Vicente J., «Los colores del cine negro», en VV.AA., *Nuevo cine policíaco*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990.

BENET, Vicente J., «Palabras que proyectan sombras. *The Killers*: de Hemingway a Siodmak», *Archivos de la Filmoteca*, n. 9, primavera-verano de 1991.

BENET, Vicente J., «Los ecos del montaje. Función narrativa del collage en *The Roaring Twenties*», *Archivos de la Filmoteca*, n. 20, junio de 1995.

BORAU, José Luis, «Cornel Woolrich (William Irish)», *Boletín de Alianza Editorial*, Madrid, Alianza, 1987.

BORDE, Raymond y CHAUMETON, Etienne, «Á Propos du film noir américain», *Positif*, n. 19, 1956.

CARCELLER, Carmen y COMPANY, Juan Miguel, «En el negro no hay color», en Vicente PONCE (comp.), *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1986.

CHABROL, Claude, «Evolution du Film Policier», *Cahiers du Cinéma*, n. 54, 1955.

COMA, Javier, «Novela negra y Hollywood», *Dirigido por*, n. 68, noviembre de 1979.

DURGNAT, Raymond, «Paint it Black: The Family Tree of Film Noir», *Cinema*, n. 6/7, agosto de 1970 (Gran Bretaña).

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, «La frontera interior», en *La historia del cine*, Madrid, El País, 1990.

GUARNER, José Luis, «*El beso mortal*», *Fotogramas*, n. 1722, septiembre de 1986.

GUARNER, José Luis, «*Los sobornados*», *La Vanguardia*, 24-08-1988.

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, «Del arroyo al arroyo», en VV.AA., «*El enemigo público*», *Viridiana*, n. 5, septiembre de 1993.

KAMINSKY, Stuart, «Little Caesar and its Role in the Gangster Film Genre», *Journal of Popular Film*, n. 1, verano de 1972.

LATORRE, José María. «¿Qué es el cine negro?» en VV.AA., «Dossier cine negro», *Dirigido por*, n. 60 y 61, diciembre de 1978-enero de 1979.

LLINÁS, Francisco, «La Warner y los gángsters en la literatura cinematográfica», en VV.AA., «*El enemigo público*», *Viridiana*, n. 5, septiembre de 1993.

MADDEN, David, «James M. Cain and the Movies of the Thirties and Forties», *Film Heritage*, vol. 2, n. 4, 1972.

MCCONNELL, Frank, «*Pickup on South Street* and the Metamorphosis of the Thriller», *Film Heritage*, primavera de 1973.

MILLER, Don, «Private Eyes: From Sam Spade to J. J. Gittes», *Focus on Film*, n. 22, 1975.

PALAO ERRANDO, José Antonio, «La inquietante cercanía del enigma: amor y verdad en la trama policíaca»(artículo inédito).

PÉREZ PERUCHA, Julio, «Estrellas fugaces», en Vicente PONCE (comp.), *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1986.

PLACE, J. A. y PETERSON, L. S., «Some Visual Motifs of Film Noir», *Film Comment*, vol. 10, n. 1, enero-febrero de 1974.

PORFIRIO, Robert G., «No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir», *Sight and Sound*, vol. 45, n. 4, otoño de 1976.

SACKS, Arthur, «Gangster Movies of the Early Thirties», *The Velvet Light Trap*, n. 1, 1971.

SÁNCHEZ–BIOSCA, Vicente, «El cuerpo del ausente», en Vicente PONCE (comp.), *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1986.

SCHRADER, Paul, «Notes on Film Noir», *Film Comment*, vol. 8, n. 1, primavera de 1972.

SICLIER, Jacques, «Misogynie des films noirs», en *Le Mythe de la femme dans le cinéma*, París, Les Éditions du Cerf, 1956.

SILVER, Alain, «*Kiss Me Deadly*. Evidence of a Style», *Film Comment*, vol. 11, n. 2, marzo-abril de 1975.

SIMSOLO, Noël, «Notes sur le film noir», *Cinéma*, n. 223, julio de 1977 (París).

VERNET, Marc, «The Filmic Transaction. On the Openings of Film Noir», *The Velvet Light Trap*, n. 20, 1983.

WARNER, Alan, «Gangsters Heroes», *Films and Filming*, noviembre de 1971.

WEINRICHTER, Antonio, "El cine negro. Películas de un solo color", *Ozono*, n. 48, septiembre de 1989.

WHITEHALL, Richard, «Crime Inc.: A Three Part Dossier on the American Gangster Film», *Films and Filming*, enero de 1964.

VV.AA., «Cine negro y cine "gang"», *Cinestudio*, n. 90, octubre de 1970.

VV.AA., «On film Noir», *Film Comment*, noviembre-diciembre de 1974.

VV.AA., «*Le film criminel*», *Positif*, n. 171/172, julio-agosto de 1975.

C) Bibliografía de referencia

ADAMS, Willi Paul, *Die Vereinigten Staaten von Amerika*, Francfort, Fischer Taschenbusch Verlag, 1977 (trad. cast.: *Los Estados Unidos de América*, Madrid y México, Siglo XXI, 1992).

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc, *Esthétique du film*, París, Fernand Nathan, 1983 (trad. cast.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1989).

BOGDANOVICH, Peter, *Fritz Lang in America*, Londres, Studio Vista, 1967. (trad. cast.: *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972).

BORDWELL, David, «The Bounds of Difference», en BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996).

BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, années 30. Du Krach à Pearl Harbour*, Renens, 5 Continents, 1986.

COMA, Javier, *De Mickey a Marlowe*, Barcelona, Península, 1987.

GOMERY, Douglas, *The Hollywood Studio System*, Londres, MacMillan, 1986 (trad. cast.: *El sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991).

GUBERN, Román, «Prólogo» a VV.AA., *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, 1970.

GUBERN, Román, *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, Península, 1977.

GUBERN, Román y PRAT, Joan, *Las raíces del miedo*, Barcelona, Tusquets, 1979.

HAMILTON, Ian, *Writers in Hollywood (1915-1951)*, Londres, Minerva, 1991.

HATHAWAY, Henry, «Entrevista con Henry Hathaway» (selección de textos de Áurea Ortiz), *Archivos de la Filmoteca*, n. 12, abril-junio de 1992.

HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española, 1990.

HUMPHRIES, Reynold, *Fritz Lang: cinéaste américain*, París, Albatros, 1982.

KAMINSKY, Stuart, *American Film Genres: Approaches to a Critical Study of Popular Film*, Nueva York, Dell, 1977.

LOSILLA, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993.

MCGILLIGAN, Pat, *Backstory Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*, Los Angeles, The Regents of the University of California, 1986 (trad. cast.: *Backstory. Conversaciones con guionistas de la edad de oro*, Madrid, Plot, 1993).

MONTERDE, José Enrique, «El melodrama cinematográfico», *Dirigido*, n. 223, abril de 1994.

MORDDEN, Ethan, *The Hollywood Studios*, Nueva York, Knopf, 1988 (trad. cast.: *Los estudios de Hollywood*, Barcelona, Ultramar, 1988).

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, París, Minuit, 1956 (trad. cast.: *El hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972).

MUÑOZ MOLINA, Antonio, «La novela de Roldán», *El País*, 15-03-1995.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, «El hombre que mató a Abraham Lincoln», en VV.AA., *Raoul Walsh*, Cádiz, Muestra Cinematográfica del Atlántico, 1990.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (comp.), *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Valencia, Universitat de València, 1992.

TAVERNIER, Bertrand, «Sur Henry Léopold de Fienne, dir Henry Hathaway», *Positif*, n. 135, febrero de 1972. (trad. cast.: «Sobre Henry Léopold de Fienne, alias Henry Hathaway», en *Archivos de la Filmoteca*, n. 12, abril-junio de 1992.)

TÉLLEZ, José Luis, «Secretos», *Contracampo*, n. 25-26, noviembre-diciembre de 1981.

TORREIRO, Mirito, «Warner Bros. El lema del estudio: "No la quiero buena, la quiero el martes"», *Dirigido por*, n. 182, julio-agosto de 1990.

VENTURELLI, Renato, «El imperio de Zanuck. 20th Century Fox», *Dirigido por*, n. 181, junio de 1990.

WOOD, Robin, *Howard Hawks*, Londres, Secker and Warborg, 1968 (trad. cast.: *Howard Hawks*, Madrid, J.C., 1982).

ZUNZUNEGUI, Santos, «Lo viejo y lo nuevo. La reinvención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX», *Letras de Deusto*, vol. 25, n. 66, enero-marzo de 1995.

ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS